Coordinamento grafico
Dario Tagliabue

Progetto grafico e copertina
Anna Piccarreta

Impaginazione
Chiara Fasoli

Progetto editoriale
Enrica Melossi

Redazione
Studio Graphein

Ricerca iconografica
Simona Bartolena

Coordinamento tecnico
Paolo Verri
Andrea Panozzo

Ristampa 2004 Mondadori Electa S.p.A., Milano

www.electaweb.it

Sommario

PREMESSA

di Francesco Poli

Questo volume, strutturato attraverso una raccolta di saggi scritti da un gruppo di specialisti, si propone come un inquadramento organico, storico-critico, delle principali ricerche artistiche sviluppatesi a livello internazionale negli ultimi cinquant'anni.
Diversi sono i problemi, di ordine generale e specifico, che si sono dovuti prendere in considerazione e risolvere, si spera nel miglior modo possibile. Si tratta di problemi relativi ai criteri di periodizzazione; alla valutazione dell'interazione fra messa a fuoco storica e interpretazioni critiche; all'impostazione della sequenza degli argomenti da affrontare nell'ampio ventaglio di contributi; e ovviamente all'importanza da attribuire alle varie tendenze e ai singoli artisti.
È bene precisare innanzitutto il significato del titolo: *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla metà degli anni cinquanta a oggi.*
Mentre in Europa, normalmente, per "arte contemporanea", in senso allargato, si intende quella che va dagli impressionisti a oggi, negli Stati Uniti lo stesso periodo è diviso in "modern art" fino alla seconda guerra mondiale e "contemporary art" dagli anni quaranta circa a oggi, prendendo di fatto come punto di partenza l'espressionismo astratto, e cioè il primo movimento d'avanguardia d'oltreoceano che si impone internazionalmente, in stretta connessione con il definitivo consolidamento dell'egemonia americana in tutti i campi. Ma la vera svolta che ha cambiato le coordinate di fondo della ricerca artistica definibile come strettamente contemporanea, i cui aspetti più significativi sono ancora uno stimolo vitale per la complessa e articolata situazione attuale, inizia sia in Europa sia in America più o meno nella seconda metà degli anni cinquanta, sviluppandosi nel decennio successivo. Tale svolta va in direzione di un definitivo sfondamento dei confini tradizionali della pittura e della scultura (che rimangono pratiche di peculiare importanza, ma non più dominanti nella creazione artistica), a partire da una critica radicale all'eccesso dell'espressività soggettiva ed esistenziale dell'informale e dell'action painting, e più in generale alla dimensione illusionistica dell'opera. E si caratterizza attraverso un coinvolgimento concreto della realtà oggettuale quotidiana; un'apertura provocatoria della cultura d'élite all'universo della cultura di massa; un nuovo e più diretto rapporto

fra arte e vita, in termini di interventi performativi e di installazioni ambientali; e anche come processo di riflessione autoreferenziale sulla specificità e i limiti dei linguaggi artistici e sullo stesso sistema dell'arte. Il tutto prende forma attraverso l'utilizzazione di nuove tecniche e di nuovi materiali, e l'elaborazione di nuove procedure operative. Non bisogna naturalmente dimenticare che punti di riferimento essenziali per questo cambiamento sono state le esperienze estetiche più avanzate avviate nell'ambito delle avanguardie storiche da alcuni grandi precursori, tra cui innanzi tutto Marcel Duchamp.
Per questi motivi, dunque, il volume si apre con i saggi di Catherine Grenier sui nuovi realismi di matrice neodadaista e sulla pop art, di Giorgina Bertolino sui situazionisti e di Gianni Contessi sulle ricerche ottiche cinetiche, tutte tendenze che nascono ancora negli anni cinquanta e che, con incidenze e modalità diverse, esprimono aspetti peculiari del nuovo clima culturale del decennio successivo. I saggi che seguono, sulle ricerche minimaliste e analitiche (di chi scrive), sulla process e arte povera di Maddalena Disch, sull'arte concettuale di Maria Teresa Roberto, sono incentrati in modo specifico su altre tendenze chiave degli anni sessanta-settanta. Di carattere più allargato, nel senso che prendono in considerazione forme di ricerca che si sviluppano attraverso un arco di tempo più vasto, fino a oggi, e che sono presenti in varie tendenze, sono i testi dedicati all'arte/ambiente (di chi scrive), alla performance art di Angela Vettese, all'evoluzione dei rapporti fra fotografia e arte di Claudio Marra, e alla nascita e sviluppo della videoarte di Francesco Bernardelli.
I contributi sulla pittura e scultura degli anni ottanta, di Gianfranco Maraniello, e sulle ultime tendenze dagli anni novanta, di Giorgio Verzotti, analizzano in modo circostanziato le situazioni considerate più tipiche degli ultimi due decenni. Il volume si chiude con un testo di Diego Mometti sulla net art, in cui viene proposta una tipologia delle attuali pratiche artistiche in rete, quelle che utilizzano in modo specifico le caratteristiche del medium: un campo di azione in piena evoluzione.
Per evidenti ragioni, i testi che si occupano delle esperienze artistiche più lontane nel tempo hanno un taglio storico più approfondito e definito, mentre quelli che affrontano situazioni recenti, spesso ancora culturalmente fluide, sono maggiormente connotate dagli specifici giudizi critici degli autori. In ogni caso, un intervento critico e di contestualizzazione culturale, anche quando riguarda le ricerche artistiche ancora in atto, non può prescindere da un'avvertita coscienza dell'orizzonte storico. I rischi di valutazioni troppo legate a variabili contingenti non mancano, ma bisogna affrontarli.
Ogni autore ha sviluppato il suo argomento in modo autonomo, il che ha determinato la compresenza di diversi modi di scrittura, che però sembrano combinarsi bene, per un sostanziale accordo dal punto di vista delle comuni prospettive culturali di fondo.
La bibliografia sull'arte del periodo preso in esame è naturalmente vastissima, ma anche molto frammentaria, in gran parte specialistica e di non agevole reperimento. Ci sono libri, saggi, articoli di riviste e giornali, cataloghi di mostre sulle tendenze e i movimenti, sui singoli artisti e sui principali dibattiti teorici. Tutto ciò rappresenta una documentazione indispensabile per un lavoro di inquadramento storico, o comunque di avvio di un serio processo di storicizzazione. Orientarsi all'interno di questo complesso territorio, peraltro in continua espansione, non è certo agevole, anche per gli addetti ai lavori. A tale proposito mancano libri di sintesi, non di superficiale divulgazione ma finalizzati a proporre un'analisi approfondita e ampiamente articolata degli avvenimenti, con una chiave di lettura aggiornata, in grado di offrire chiare indicazioni per eventuali approfondimenti. L'intenzione del presente volume è proprio quella di cercare di colmare tale lacuna.

NUOVI REALISMI E POP ART(S)

di Catherine Grenier

La vita, il reale

Nel clima del dopoguerra, i giovani artisti non tarderanno a contestare tanto i valori dell'astrazione dominante che quelli del tardo surrealismo, considerati superati e legati a un mondo ormai scomparso. Si mostreranno invece ricettivi al minimo segno, alla minima esperienza tendenti a condurre l'arte alla riconquista della vita e del reale, conquista che sarà il grande progetto di questa nuova fase dell'arte che con loro si inaugura e che sarà l'arte contemporanea. Gli anni cinquanta e sessanta, presi nel vortice dei vari movimenti contestatari che li scandiscono, confluiscono nella "controcultura", le cui premesse si trovano tanto negli eroi trasgressivi di Jean Genet e nei poeti della beat generation che nelle figure picaresche e deculturate che popolano le opere di Antonin Artaud o di Samuel Beckett.

I graffiti, l'*art brut*, la caricatura, il fumetto, ma anche i manifesti, la pubblicità, sono celebrati come altrettanti "prelievi" diretti su una realtà prosaica e popolare che si contrappone alla cultura dominante e all'"arte". In Europa dapprima il lettrismo, poi l'Internazionale situazionista pongono i fondamenti teorici di una poetica della libertà che trova la sua forma di espressione più radicale nel cinema sperimentale. Negli Stati Uniti si sviluppa la cultura underground, che rivendica le sue origini nella filiazione beat, come anche nel kitsch e nella cultura popolare. In campo musicale, le esperienze di John Cage negli Stati Uniti, quelle di Gerhard Ruhm o di Pierre Henry in Europa, inciteranno molto presto gli artisti a varcare i limiti delle diverse discipline. All'altro estremo dello spettro della creazione, il rock and roll e la musica pop contribuiscono a rendere popolare il modello di un'anti-cultura e celebrano la nascita della cultura alternativa. L'abolizione delle frontiere culturali e disciplinari, la dimensione collettiva, la liberazione dagli obblighi morali e sociali sono i fattori principali di una nuova "condizione di spirito" che si vuole diversa, il cui ideale si diffonde a cominciare dai precursori dell'inizio degli anni cinquanta fino ai movimenti di rivolta della fine degli anni sessanta.
Durante gli anni cinquanta le condizioni economiche e sociali, dovute alle conseguenze della guerra e ai traumi che l'Europa ha subito, sono molto diverse, in Europa e negli Stati Uniti. In questo contesto, gli Stati Uniti iniziano un'azione emancipatrice a favore di un'identità nazionale forte, che modificherà profondamente l'equilibrio culturale internazionale, nel quale fino ad allora l'Europa aveva avuto un ruolo dominante. Tuttavia, con lo sviluppo della "società dei consumi" e il trionfo della meccanizzazione che la favorisce e che le subentra, si ristabilisce su nuove basi un contesto unificato.
Al vecchio e al nuovo mondo si impone una rivoluzione nel modo di vivere e nel paesaggio quotidiano, che costituisce una nuova sfida per gli artisti, dei cui strumenti di diffusione – la fotografia, il cinema, il teatro, la musica, l'architettura – questa "rivoluzione domestica" utilizzerà di volta in volta secondo le necessità del caso per costituire nuovi sbocchi pubblicitari e promozionali a favore della "vita moderna" e partecipare all'elaborazione di nuove forme d'espressione popolare. La società è immersa in un'estetica della città, dello spettacolo, dei media, della pubblicità, che non mancherà di stimolare le arti. Nell'ambito delle arti plastiche, gli artisti si oppongono alla modernità rappresentata dall'astrazione, costretta al dubbio dalle circostanze storiche e confinata nell'introspezione o nella sublimazione. Si allontanano da una concezione dell'arte che giudicano elitista ed egocentrica per misurarsi mondo e alla nuova società di massa, per affrontare il reale, liberarsi da qualunque posizione eroica o morale. Questo ottimismo contestatario è ciò che meglio caratterizza questo periodo, pur comprendendo anche gli umori più melanconici di artisti come Andy Warhol, Martial Raysse o Gerhard Richter, o le critiche amare di Wolf Vostell, George Hamilton o Bruce Conner. "L'arte è salute", risponde Yves Klein a Georges Mathieu che lo interroga in pubblico durante un'antropometria. "Se non prendete questo sul serio, non c'è niente da prendere" lancia Robert Rauschenberg all'attenzione dei difensori del sublime nell'arte[1]. Il tempo degli eroi è finito: di Pollock o di Mathieu si ricorderanno innanzi tutto l'azione, il fatto di aver oltrepassato i limiti dell'arte entrando nella vita. L'happening, la performance si svilupperanno sulle tracce di questi artisti ma secondo regole molto diverse che assegnano all'artista un ruolo sempre più anonimo, con maggiore autoderisione e un contatto più diretto con il pubblico. La dimensione antieroica culminerà proprio in questo periodo in tutti i campi, e particolarmente in quello delle arti visive, della cui densità esistenziale di un'interiorità svelata dal lavoro dell'arte la generazione precedente andava orgogliosa e che i giovani artisti si affretteranno a demistificare.
Nel contestare la modernità, gli artisti riattiveranno le avanguardie. Pablo Picasso e Marcel

Duchamp, ancora attivi in questo periodo che segue il dopoguerra, sono le due figure chiave, eredi di quello spirito originale delle avanguardie che le giovani generazioni intendono risuscitare. La dinamica erotica del primo, il ricupero, il *détournement*, che pratica sulle sue sculture del dopoguerra, aggiungono una componente fisica e ludica agli apporti costruttivi del cubismo. Il secondo, erede della dialettica dada, che arricchisce di una dimensione concettuale e teorica, unisce allo spirito critico della sua cultura francese un pragmatismo che gli permette di affermarsi sulla scena artistica americana. Senza essere direttamente tributari dell'uno o dell'altro, particolarmente per quanto riguarda Picasso, la cui influenza è più sotterranea, gli artisti della nuova generazione oscillano tra questi due poli, che sono il cubismo o il dada, nei quali ritrovano un gusto per l'oggetto quotidiano e una pratica del *détournement*, le tecniche del collage e dell'assemblage, del prelievo e della copia, che alimenteranno la loro arte nelle più varie ramificazioni. Proponendo l'immagine o l'oggetto di seconda mano, gli artisti faranno prova, in senso largo, di un vigoroso eclettismo che li condurrà a cercare la loro ispirazione nei vari movimenti che li hanno preceduti: dada, in primo luogo, ma anche il surrealismo, CoBrA, fino alle scuole di pittura e di fotografia realiste degli anni di guerra. Da questa profusione di fonti nasceranno le due tendenze che si delineeranno successivamente sovrapponendosi durante la maggior parte degli anni sessanta: i "nuovi realismi" e le pop art(s).

César, *Compression d'éléments d'automobiles*, 1960. Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire.
John Chamberlain, *Hillbilly Gallot*, 1960. Stoccarda, collezione Fröhlich.

I nuovi realismi: Nouveau Réalisme, neo-dada, junk art

Il termine "nouveaux réalistes" è coniato nel 1960 dal critico d'arte francese Pierre Restany per designare un gruppo di artisti costituiti in movimento sotto questa sigla e che si coalizzano intorno a un manifesto. Questo termine sarà ripreso, il tempo di un'esposizione che farà data, organizzata per intervento di questo stesso critico a New York, presso la Galleria Sidney Janis nel 1962, estendendolo a un gruppo di artisti americani nel quale coesistono le correnti dette "neo-dada" e le prime espressioni della pittura che sarà presto definita "pop". Di fatto, i corrispondenti statunitensi delle ricerche dei nouveaux réalistes sono associati a un certo numero di correnti di natura indefinita,

Eduardo Paolozzi, *Bunk! I Was a Rich Man's Plaything*, 1947. Londra, Tate Modern.

che non sono legate né a una scuola né a un gruppo particolare, e che sono stati chiamati, tra l'altro, neo-dada, junk art o più letteralmente "arte dell'assemblage" per riprendere il titolo di un'esposizione inaugurale organizzata da William Seits nel 1961 al Museum of Modern Art di New York.
Questi artisti americani, della costa orientale e occidentale degli Stati Uniti, fra i quali John Chamberlain, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Jim Dine, Robert Watt, Robert Indiana o Bruce Conner, formano, alla fine degli anni cinquanta e all'inizio degli anni sessanta, una costellazione designata soprattutto a posteriori come quella dei precursori della pop art, ma di cui è opportuno considerare le caratteristiche proprie, in quanto espressione americana di un "nuovo realismo" che contesta radicalmente la supremazia acquisita dall'espressionismo astratto dopo la guerra. Questi artisti sono gli artefici di un vasto movimento instauratosi in Europa e negli Stati Uniti negli anni in cui emergeva una nuova cultura di massa e che contesta i valori che sono alla base dell'arte astratta – di cui condanna in particolare il carattere elitario e il gusto per il sublime – e propone un'arte impegnata nel reale. Il collage, l'assemblage, il *déplacement* e la performance sono le pratiche che permettono loro di porre al centro dell'arte l'oggetto reale, preso a prestito dall'universo quotidiano e triviale. Queste pratiche, che hanno come riferimento il movimento dada ma anche il cubismo e il costruttivismo, prestano tutte la stessa attenzione al reale nelle sue componenti più ordinarie e anche svalorizzate: l'interesse per la strada, i rotocalchi, l'automobile, gli oggetti domestici, i rifiuti, direttamente prelevati sul vivo della vita quotidiana urbana.
L'insieme di queste pratiche, benché avviate in situazioni culturali diverse, introduce la creazione alla luce di questo "realismo" che aveva posto l'arte del XIX secolo in contatto diretto con la realtà sociale, agli antipodi tanto dell'idealismo e del romanticismo che dell'"arte per l'arte". Mentre la paternità dada si legge negli artisti come una filiazione spirituale, uno spirito di radicalismo o di fantasia, è soprattutto da questa nuova considerazione per il reale che si nutre il loro spirito di contestazione. Per questo il termine "realismo" mi sembra più appropriato per definire l'insieme di queste nuove espressioni artistiche, tanto americane che europee, perché implica una relazione impegnata, di natura politica, al reale, e che introduce una differenza radicale nei confronti di un'arte astratta che dominerà ancora la scena artistica fino all'inizio degli anni sessanta.

Le premesse: l'Independent Group

Costituito a Londra nei primissimi anni cinquanta da un gruppo di artisti e di intellettuali che organizzavano riunioni regolari nell'ambito dell'ICA (Institute of Contemporary Art), l'Independent Group, animato dal critico d'arte Lawrence Alloway, inizia una riflessione estremamente originale sulla nascente società dei consumi, il nuovo paesaggio urbano, la meccanizzazione, la pubblicità. Mediante discussioni pubbliche, edizioni e soprattutto esposizioni di un tipo inedito in cui si mescolano materiale documentario e opere inscenate dai protagonisti del gruppo, si verrà creando un nuovo modo di guardare le immagini di massa, proposte come modelli di creazione spontanea per gli artisti contemporanei. Criticando l'elitarismo artistico, rifiutano la distinzione tradizionale tra arte colta e arte popolare, tra cultura inglese e cultura americana. Così facendo propongono un'estetica del reale fondata su ciò che definiscono come la nuova arte popolare: la pubblicità. Le figure principali di questo movimento, gli artisti Eduardo Paolozzi e Richard Hamilton, gli architetti Alison e Peter Smithson, i critici Lawrence Alloway e Reyner Banham conducono una riflessione sperimentale e iconoclasta sulla necessaria relazione tra l'arte e la produzione di massa. Esortano così gli artisti a sviluppare una "estetica dell'eccesso", ricca

di potenzialità e caratterizzata da una pluralità di stili e di modi di intervento. L'esposizione "This Is Tomorrow" del 1956, che prende la forma di un'opera d'arte collettiva, segna nello stesso tempo il culmine delle attività di coloro che saranno in seguito chiamati "i padri della pop" e sarà il canto del cigno di un movimento il cui spirito iconoclasta e critico sopravviverà nell'opera di diversi artisti, particolarmente Richard Hamilton.

I neo-dadaismi americani

Negli Stati Uniti, il ricorso al reale, che si iscrive nel processo stesso di costituzione dell'opera mediante l'assemblage e l'inserimento nell'opera di elementi presi a prestito dal quotidiano, si afferma tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta come manifestazione del rifiuto di protrarre ulteriormente l'esperienza dell'espressionismo astratto.
Fin dagli anni cinquanta sulla costa occidentale degli Stati Uniti gli artisti che gravitavano intorno alla beat generation avevano introdotto nelle loro pratiche di collage e di assemblage spesso post-surrealiste un certo numero di oggetti quotidiani e triviali. Nello stesso periodo l'attività di John Cage e le esperienze condotte al Black Mountain College, cui partecipavano, tra gli altri, Robert Rauschenberg e Merce Cunningham, preannunciano gli happening e favoriscono una dimensione collettiva e interdisciplinare dell'attività artistica presente anche nel gruppo di artisti, riuniti intorno ad Allan Kaprow e Robert Watts al Rutgers College. Robert Rauschenberg utilizza come fondo colorato per i suoi "dipinti rossi" delle tavole di fumetti che traspaiono attraverso il colore. Nello stesso modo Jasper Johns si serve di fogli di giornale come supporto per i suoi primi bersagli, e l'uno come l'altro incorporano alle loro opere oggetti trovati per caso. Molto emblematico, il celebre gesto di Robert Rauschenberg che nel 1953 "cancella" un disegno di De Kooning traduce il desiderio di libertà degli artisti e la loro volontà di rifondare l'arte, che troveranno un modo operativo nella contaminazione dell'arte dalla realtà.
La pratica del prelievo diretto di oggetti da parte degli artisti che praticano l'assemblage si diffonderà rapidamente e culminerà tanto sulla scena artistica di New York che sulla costa ovest. L'uso di materiali di ricupero (da parte di Robert Indiana, Richard Stankiewicz o Bruce Conner), il calco (nelle prime opere di Jasper Johns, George Segal o Robert Watts), il riciclaggio (Edward Kienholz o John Chamberlain), il collage (Jess, Ray Johnson) sono altrettanti modi diretti per affrontare il mondo, altrettante impressioni del reale sull'artista che trasforma in negativo la posizione del genio moderno che incarnavano gli espressionisti astratti. L'artista è innanzi tutto un ricettore: nell'artista la società imprime se stessa, l'artista è "impresso" dall'arte, di cui non è più in grado di definire le forme ma soltanto i vettori. Pittura e scultura si riducono a una "combinazione" di oggetti – Rauschenberg chiama le sue opere *combine paintings* – dettata dal caso. Attivo nella sua ricerca di oggetti e di testimonianze, l'artista aspira a un livello di passività sempre più alto nell'elaborazione della creazione. Questa passa in tal modo attraverso tutte le forme del readymade "assistito", per riprendere la terminologia di Duchamp, rifiutando la composizione e l'intervento soggettivo dell'artista sotto la forma che gli è propria. Tale predominanza dell'oggetto reale nell'arte ma anche sull'arte è quanto ha permesso di accomunare – al di là delle differenze di stile, di intenzione, di scuole – artisti estremamente diversi. Così Robert Rauschenberg, Edward Kienholz, Bruce Conner si ritrovano, durante gli anni 1957-1960, a formulare le loro proposte artistiche con mezzi e materiali, se non addirittura con obiettivi, molto simili e che, all'interno dei diversi contesti di creazione cui ciascuno appartiene, rompono con le convinzioni artistiche dominanti.
Mediante la supremazia accordata al reale che viene a iscriversi direttamente al centro del processo artistico, l'arte opta per la vita a detrimento della storia. Il postulato di Robert Rauschenberg – iscriversi tra la vita e l'arte[2] – che non si riferisce né a un'ideologia né a una teoria, né a un'estetica particolari, sarà una delle parole d'ordine più insistenti di tutto questo periodo e avrà come conseguenza il riavvicinamento tra pittura e arti rappresentative che troviamo in Jim Dine, Robert Rauschenberg o Claes Oldenburg.
Altra manifestazione di questo legame rivendicato tra arte e vita, l'iconografia popolare in pieno sviluppo e l'uso di immagini ricuperate. Se Larry Rivers ha aperto la strada del riciclaggio dell'immagine dipingendo *The Burial* (1953) alla maniera dell'*Enterrement à Ornans* di Courbet, una nuova generazione di pittori rimetterà in vigore un tipo di pittura figurativa principalmente fondato sull'oggetto e sull'immagine quotidiani, sottolineando un certo gusto per il triviale che si tradurrà nella forma come nel soggetto. In un'estetica ancora molto caratterizzata dalla predominanza del gesto pittorico, questi artisti ricorrono ad un'iconografia trovata nella strada o nei rotocalchi. Spesso aggressiva, volgare, talvolta salace, quest'arte proclama la sua adesione al mondo contemporaneo nelle sue manifestazioni più libere, meno legate all'universo del gusto e della convenzionalità.
Anzi, in una dimensione estetica molto radicale, le tele di Johns e di Rauschenberg, che dal 1955 lavorano nello stesso studio, come quelle di Jim Dine, integrano direttamente elementi tratti dalla realtà riferiti alla pittura, al punto di costituire

Allan Kaprow, *Baby*, 1957. Vienna, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig.

Jasper Johns, *Flag*, 1954-1955. New York, Museum of Modern Art.

l'elemento principale di *Bed* di Rauschenberg (1955), o utilizzano la pittura nel senso di un mimetismo quasi assoluto con oggetti banali; tali appaiono in effetti all'epoca le "bandiere" e i "bersagli" di Johns. Nell'uno e nell'altro caso, la relazione immediata all'oggetto è primordiale, sia che questa si traduca in una proiezione del dipinto nella terza dimensione, o nella scomparsa del dominio dell'artista sull'oggetto. Questa magnificazione dell'oggetto associato alla scomparsa progressiva dell'artista condurranno la pittura ad autodefinirsi nuovamente: tale processo costituirà il movimento pop, in seno al quale si riuniranno due filiazioni distinte: quella nata dai nouveaux réalistes, la cui problematica supera di molto quella della figurazione in senso stretto e si svilupperà presso artisti pop come Andy Warhol, Roy Lichtenstein o James Rosenquist, e quella più accademica degli artisti realisti americani degli anni quaranta, riconoscibili in molti artisti della costa ovest, come Wayne Thiebauld o Mel Ramos.

Il "nuovo realismo" europeo

Il 27 ottobre 1960, data della *Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme*, redatta da Pierre Restany, indica meno la creazione che il riconoscimento di pratiche iniziate qualche anno prima sia dai fautori del *décollage* – Raymond Hains, Villeglé, François Dufrêne a Parigi, Mimmo Rotella a Roma – sia da Yves Klein, la cui esposizione "Le Vide" alla Galerie Colette Allendy aveva fatto molto scalpore nel 1958, sia anche da Jean Tinguely le cui meta-meccaniche parodiavano

Robert Rauschenberg, *Odalisk*, 1955-1958. Colonia, Museum Ludwig.

George Segal, *Cinema*, 1963. Buffalo (N.Y.), Albright-Knox Art Gallery.

fin dal 1954 l'arte astratta. I vari manifesti che seguiranno e che estenderanno il movimento a nuovi artisti di diversa provenienza verranno a legittimare e teorizzare posizioni fino ad allora individuali, isolate, alle quali il fatto di costituire un "movimento" permette di affermare la priorità innovatrice. Ciò che Restany riconosce attraverso tutte queste pratiche e questi individui così diversi è il fatto di esplorare "nuovi metodi di percezione del reale". Supremazia dell'esperienza, da un lato, e rivendicazione del reale, dall'altro, sono le parole d'ordine intorno a cui si raggrupperanno gli artisti, ma anche tutto un pensiero artistico e intellettuale contrassegnato dagli sviluppi dello strutturalismo e l'affermazione delle scienze sociali. Richiamandosi direttamente a un discorso modernista, gli artisti si

Villeglé, *Carrefour Sèvres-Montparnasse*, 1961. Courtesy Galerie Georges-Philippe et Natalie Vallois, Parigi.

Mimmo Rotella, *Scotch brand*, 1960. Milano, Galleria Giò Marconi.

proclamano testimoni e rivelatori della società del loro tempo. La portata visionaria e critica dell'arte si afferma attraverso una nuova posizione dell'artista, che ripudia il soggettivismo da cui era ancora viziata l'astrazione lirica, poiché abbandona il formalismo dell'astrazione geometrica a beneficio di un'attitudine di ricettività che lascia libero corso al caso e ai procedimenti aleatori.
Nel clima del dopoguerra è tra i rifiuti, nei mercati dell'usato e nelle carrozzerie che gli artisti vanno in cerca dei materiali che costituiranno le loro opere, di cui una delle caratteristiche fondamentali è proprio il marcato interesse per gli oggetti. Interesse critico in Arman, che accumula oggetti banali ma anche maschere a gas, ironico in Spoerri, che "cattura" gli oggetti in situazione, in particolare le tavole dopo il pasto, poetico in Christo, che impacchetta mobili e oggetti, filosofico in Raysse, che propone una "igiene della

Arman, *Chopin's Waterloo*, 1961. Parigi, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne.

visione"; questa attenzione per le "cose" della vita quotidiana si sviluppa attraverso diversi procedimenti di appropriazione che costituiranno per ogni artista una sorta di "firma". Così, al gesto fondatore di Yves Klein – esporre il vuoto – farà eco quello altrettanto radicale di Arman, esporre il pieno. Per l'uno come per l'altro, l'atteggiamento indotto da questa forma paradossale di esercizio di esposizione rimanda a un'economia personale della creazione. Alla composizione viene sostituita l'esperienza: l'opera si apparenta a una manifestazione, al risultato di un processo di metamorfosi del reale di cui l'opera è un effetto, una tappa. Intorno a ogni artista viene in questo modo a crearsi una forma di mitologia, basata su un gesto fondatore. La struttura linguistica su cui poggia la creazione è visibile dal momento che si può separare questo gesto dall'influenza della mano dell'artista. La grande innovazione che si manifesta nella "compressione" di César è dovuta a questo fattore di distanziazione dell'artista e dell'esecuzione della sua opera. L'apporto principale dei nouveaux réalistes consisterà proprio in questa riappropriazione dei principi del readymade o del *all over* trasferiti in un nuovo contesto, quello di un artista impegnato nella storiografia istantanea del suo tempo.

Dal movimento alla performance

Senza voler imporre una genealogia lineare a una storia che si svolge su territori geografici e culturali diversi fra loro, si deve sottolineare il ruolo determinante svolto dalle diverse forme di performance – event e happening negli Stati Uniti, azioni di natura diversa in Europa – nell'ambito del ravvicinamento dell'arte e del reale che operano i "nuovi realismi". Si è spesso sottolineato l'influsso delle esperienze condotte da John Cage, Merce Cunningham e Allan Kaprow su artisti che parteciperanno o organizzeranno a loro volta numerose performance, come Robert Rauschenberg, Jim Dine o Claes Oldenburg, ma non sempre sufficientemente l'importanza degli avvenimenti che fanno intervenire l'azione e il movimento nelle prime manifestazioni del Nuovo Realismo, come quella del nuovo concetto di esposizioni-dinamiche dell'Independent Group a Londra, poi quella delle feste di Fluxus che dilagheranno in tutta Europa e negli Stati Uniti. In Francia, l'integrazione del movimento, che costituisce nello stesso tempo l'associazione del tempo reale all'arte e l'interazione tra l'opera e il mondo, è un fattore importante nella creazione dei nouveaux réalistes, ai quali si aggiunge l'affermazione di una dimensione fisica e sociale del processo di creazione. Il movimento, consacrato dall'esposizione "Le mouvement" organizzata da Pontus Hulten nel 1955 presso la Galleria Denise René, in risposta all'accademizzazione dell'arte astratta, è certo la componente essenziale delle opere di Jean Tinguely, le sole praticamente a conformarsi alla nozione di creazione effimera che è l'ossessione del tempo. Ma le opere di tutti

i nouveaux réalistes testimoniano di un'azione preesistente, nettamente distinta dalle tecniche artistiche convenzionali. *Dé-collage* di manifesti o di pannelli pubblicitari operati da Mimmo Rotella, Raymond Hains, Villeglé e François Dufrêne, tavole imbandite "intrappolate" da Daniel Spoerri, ricupero o realizzazioni collettive di "bidoni di rifiuti" di Arman, che si impegnerà poi in azioni più violente perpetrate sugli oggetti con la serie *Colères*, compressioni di César, impacchettamento di oggetti di Christo, fino agli spettacoli "antropometrici" di Yves Klein e ai *Tiri* di Niki de Saint Phalle, le opere costituiscono le azioni preliminari alla costituzione dell'oggetto d'arte nella coscienza del pubblico, il cui intervento arriva talvolta alla partecipazione.

Claes Oldenburg, *The Store*, 1962. Installazione alla Green Gallery, New York, 24 settembre - 20 ottobre 1962.
Jean Tinguely, *Omaggio a New York*, 1960. Basilea, Museum Tinguely.

Questa integrazione del movimento – al quale seguirà quella del suono, poi dell'immagine animata – nell'arte, e il fatto di mettere in primo piano il procedimento fisico e sociale dell'artista che presiede alla realizzazione dell'opera, sono fattori di un ravvicinamento degli artisti europei e americani nei primissimi anni sessanta. L'esposizione "Bewogen Beweging", iniziata nel 1961 dallo Stedelijk Museum di Amsterdam sul tema del movimento nell'arte, riunisce per la prima volta in un museo un certo numero di nouveaux réalistes francesi e diversi artisti americani, fra cui Jasper Johns, Robert Rauschenberg e Richard Stankiewicz. Le sedute di *Tiri* di Niki de Saint Phalle nel 1961 concretizzano simbolicamente il legame tra gli artisti francesi e Jasper Johns e Robert Rauschenberg, di cui l'artista francese aveva realizzato dei falsi a forma di bersagli. Jean Tinguely, che ha fatto scalpore a New York con la sua macchina autodistruggente, *Omaggio a New York*, presentata nel giardino del Museo d'arte moderna nel 1960, realizza l'anno seguente un dipinto rotativo insieme a Larry Rivers. I contatti si creano facilmente tra artisti per i quali l'esplorazione, gli scambi, la raccolta di informazioni e di materiali è ormai prioritaria sul lavoro in studio, e che mediante questo interesse condiviso per l'oggetto trovato per caso e la manipolazione sono in grado di proporre forme simili o comparabili.

In tutti questi artisti la parte del sensazionale e dello spettacolare è intrinsecamente legata alla natura dell'opera. I lavori dei nouveaux réalistes si presentano generalmente meno come immagini o oggetti significanti che come mezzi per far reagire il pubblico.

Che la manipolazione sia possibile o no – come nel caso di Jean Tinguely, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Öyvind Fahlström –, le sculture e i dipinti, così come tutte le opere che si trovano a metà strada tra pittura e scultura, per esempio i *combine paintings* di Robert Rauschenberg, i dipinti in rilievo di Jasper Johns e Jim Dine, le *palissades* di Raymond Hains, i quadri-trappola di Daniel Spoerri ecc., si presentano come risultato di azioni, elementi di decorazione o reliquie fondati su una dimensione teatrale o cerimoniale. La dimensione del reale ha qui valore di testimonianza. Se rari sono gli oggetti effettivamente utilizzati nel corso di performance pubbliche, alcune opere di Jim Dine, quelle di Claes Oldenburg, di Niki de Saint Phalle, di Daniel Spoerri, lo statuto delle opere di questi artisti si afferma già come volontariamente ambiguo, avvalendosi della tensione tra l'azione, spesso percepita come violenta, e l'oggetto.

La performance segue il percorso di Allan Kaprow, che presenta il primo happening nel 1959 alla Reuben Gallery di New York, e si afferma attraverso un gruppo di artisti americani che riunisce Kaprow, Jim Dine, Red Grooms, Claes Oldenburg e Robert Whitman che trasferiscono nel campo dell'azione la loro riflessione sull'action painting e l'assemblage. La pratica dell'*action-collage* è, secondo i termini utilizzati da Kaprow, alla base dell'happening; troverà molto rapidamente risonanze e sviluppi che amplieranno considerevolmente la sua sfera di influenza e saranno all'origine di concezioni diverse, più o meno interattive o più o meno simili al teatro e alla danza. Generalmente legata alla manipolazione di oggetti, richiedendo talvolta la costruzione di scene – come nelle performance di Oldenburg –, l'azione può anche trasformarsi in messa in scena del corpo, realizzazioni organizzate in particolare da artisti europei meno sensibili al concetto di assemblage e di scenografia che a quello di provocazione e interazione con il pubblico.

Nata nella scia dei nuovi realismi, la performance costituirà il legame comune tra diversi movimenti coevi fondati su estetiche e filosofie molto diverse tra loro, come la pop art, Fluxus, la minimal art, l'azionismo viennese.

Se si può parlare dell'espressione di un'epoca, è certamente sul terreno mobile e polimorfo dell'azione e della liberazione delle forme stereotipate dell'arte che si traduce la forte aspirazione culturale e sociale alla libertà e alla disinibizione che caratterizzano lo spirito degli anni sessanta.

La macchina per creare

La meccanizzazione, che è il fattore di trasformazione più radicale della società moderna e che ha generato le nuove forme d'arte che sono la fotografia e il cinema, è stato il principale oggetto di interesse e di rifiuto da parte degli artisti del XX secolo. Nell'arte nata dal dopoguerra, profondamente caratterizzata dal sentimento di umanità ritrovata e dal lirismo gestuale, pratiche come quella dell'*action painting* di Jackson Pollock, o in seguito dall'*Hourloupe* di Dubuffet, si trovano al limite del gesto meccanico e raggiungono molto rapidamente una forma di desensibilizzazione. Gli anni cinquanta prima, e i sessanta in seguito, segnati dall'entusiasmo per la conquista dello spazio, vedono apparire e svilupparsi una letteratura popolare di fantascienza e la proliferazione di un'iconografia che declina all'infinito le fantasie utopiste di una società robotizzata. Alimentato da questo immaginario, Richard Hamilton inizia nel 1955 un'esposizione dell'Independent Group intitolata "Man, Machine, Motion", costituita da serie di immagini che mostrano le macchine create dall'uomo per "estendere i suoi mezzi di locomozione, conquistare il tempo e lo spazio", conquista identificata con quella che gli artisti si propongono di realizzare esplorando la società moderna. Nella sua applicazione diretta all'arte, la macchina per dipingere – intesa tanto in senso metaforico che in senso proprio – sarà

designata come l'antidoto alla decadenza e alla preminenza dell'artista sull'arte. All'alba degli anni sessanta, Yves Klein dichiara: "Queste macchine straordinarie che producono quadri di una qualità, di un'improvvisazione, di una varietà inaudita e indiscutibile, in questo spirito tecnico del segno e della velocità, fermeranno fortunatamente per tempo questa classe d'arte astratta che pericolosamente da alcuni anni precipita tutta una generazione nel vuoto giustamente non pieno, verso ciò che è la piaga morale dell'Occidente: l'ipertrofia dell'io, della personalità"[1].
L'importanza che riveste la macchina presso i nuovi realisti americani ed europei non deve sorprendere. Che sia modello dell'iconografia: immagine dell'automobile e dei robot domestici nelle opere di Richard Hamilton e numerosi artisti inglesi, oggetto d'arte nelle costruzioni di Jean Tinguely o di Edward Kienholz, materiale negli assemblage di John Chamberlain, Arman o Robert Rauschenberg, sostituto dell'artista nelle compressioni di César, la meccanica, in senso proprio o figurato, si oppone per questi artisti alla sentimentalità e al sublime che intendono escludere. Nello stesso modo, le performance sono regolate più secondo una meccanica che una drammaturgia. Il gesto meccanico è spesso valorizzato a scapito del gesto teatrale. Tuttavia gli artisti esprimono chiaramente la loro preferenza per i meccanismi instabili, gli elementi fortuiti, gli effetti dovuti al caso, così come sembrano preferire le macchine sporche, rumorose o rotte che permettono al loro impegno di conservare uno spirito poetico. L'arte dei nuovi realisti è fondata su una "crisi dell'io" paragonabile a quella che traduceva, nei romantici, l'invenzione del simulacro. Se Jean Tinguely inventa una macchina per dipingere, se Daniel Spoerri fa realizzare i suoi quadri dal pubblico che mangia nei suoi piatti, se Jasper Johns si nasconde dietro l'emblematica sommergente della bandiera americana, se Robert Rauschenberg intende, come dice, "depersonalizzare" la sua dinamica pittorica rendendola meccanica, se Raymond Hains si accontenta di trasferire i suoi manifesti asportati su un telaio, resta pur sempre il fatto che la scomparsa dell'artista non resiste al piacere del fare e alla gioia davanti all'effetto felice di un caso spesso organizzato o quanto meno ben scelto.

Martial Raysse, *Soudain l'été dernier*, 1963. Buffalo (N.Y.), Albright-Knox Art Gallery.

Andy Warhol, *Superman*, 1960. Losanna, collezione Gunther Sachs.

Per questo, e a ragione, si è spesso voluto opporre l'estetica "calda" di questi artisti meccanici – compresi coloro che, come Rauschenberg, Johns o Jim Dine, sono stati associati alla pop art – all'estetica "fredda" che sarà quella della pop art.

La o le pop art(s)

Nel 1960 la pop art si sviluppa negli Stati Uniti. Questo nuovo movimento, al quale si assoceranno molti nuovi realisti, si diffonderà come una scia di polvere nella creazione internazionale. Inventato dal critico inglese Lawrence Alloway per descrivere una nuova tendenza culturale che ha visto manifestarsi a Londra, il termine si imporrà negli Stati Uniti, dove contrassegnerà un gruppo di pittori legati a immagini di massa. Qualche mese più tardi, Roy Lichtenstein e Andy Warhol dipingono quadri che sembrano usciti direttamente dai fumetti popolari e che segnano l'inizio della pop. Due anni dopo, entrambi gli artisti hanno creato lo stile distanziato, liberato dalla "mano" dell'artista, che caratterizzerà la loro opera e tutto il movimento che si cristallizza negli Stati Uniti e si diffonde in Europa. Nello stesso tempo, Tom Wesselmann inizia la serie dei *Life Still* e dei *Great American Nudes*, Claes Oldenburg organizza *The Store*, James Rosenquist inizia la sua serie di dipinti ispirati a immagini pubblicitarie, Ed Ruscha adotta uno stile grafico ispirato ai caratteri tipografici degli slogan commerciali, Martial Raysse comincia a realizzare figure femminili dipinte all'aerografo, Richard Hamilton adotta uno stile documentario per un'emblematica dell'immagine ordinaria... Nel 1964 il movimento si è imposto e protende le sue ramificazioni in tutte le sfere geografiche e culturali. Al di là di un'arte pop, si può identificare un atteggiamento pop davanti al mondo, un ambiente pop, un'estetica pop.
Mentre i nuovi realisti erano organicamente legati al contesto degli anni cinquanta, la pop art si inscrive perfettamente nella cultura nascente degli anni sessanta, di cui è uno degli elementi costitutivi e tra i quali sarà rapidamente accolta. L'ondata pop sconvolgerà la cultura, e in primo luogo la cultura popolare stessa che influenzerà durevolmente.

Le pop art(s) americana ed europea

Se i nuovi realisti si erano manifestati rifiutando il pathos egocentrico e l'interiorità alimentati dalle correnti astratte del dopoguerra, gli artisti pop spingeranno questa posizione fino ad assumere un atteggiamento decisamente antisentimentale, adottando una posizione di indifferenza che si distingue da un lato per un ritorno alla mimesi e dall'altro per l'uso di un'iconografia di ricupero, prelevata o, ancor meglio, imposta. Questi due elementi, la rappresentazione fedele e l'annullamento della soggettività, costituiscono i caratteri essenziali della pop art, a partire dai quali ogni artista svilupperà la sua creazione personale entro un margine di manovra limitato.
Operando un ritorno all'immagine, la pop art sarà caratterizzata dapprima da un ritorno

alla pittura da cavalletto. Nelle prime opere pop di Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Tom Wesselmann, Ed Ruscha, Richard Hamilton, Sigmar Polke o Martial Raysse, il grande formato, che è apparso in seguito come elemento costitutivo dell'estetica pop, non fa parte dei primi caratteri del movimento. Reinvestendo il quadro, gli artisti si sono innanzi tutto circoscritti al campo del quadro tradizionale, formato paesaggio, ritratto o pittura di genere, prima di impadronirsi dell'efficacità del grande formato pubblicitario che "connoterà" la pop art. Ben presto, mentre le prime opere sono dipinte a mano, gli artisti adotteranno o inventeranno dei processi meccanici di produzione dell'immagine, operando gli adattamenti tecnici necessari a un progetto artistico la cui soggettività della mano limitava la radicalità.
Benché abbia prodotto opere in tre dimensioni, particolarmente nell'opera di Claes Oldenburg, oltre che a film, la pop art è fondamentalmente l'espressione di un nuovo investimento della pittura da parte dell'immagine. È oltremodo significativo che nessun fotografo possa essere assimilato al movimento: la fotografia è uno stadio della preparazione dell'immagine dipinta, così come nessuno dei mezzi meccanici o dei prodotti industriali che gli artisti adotteranno farà deviare la loro creazione dai sentieri della pittura. In questa accezione, e con rarissime eccezioni, la pop art è concepita per il museo o per il collezionista, è un movimento che va dalla strada verso la sfera privata o il museo, e non il contrario. È proprio d'altronde tale operazione di spostamento che rappresenta il carattere incongruo di questa decontestualizzazione che ha incitato gli osservatori del tempo ad attribuire a questi pittori figurativi uno spirito "dada".

sotto: **Roy Lichtenstein**, *Look Mickey*, 1961. Washington, National Gallery of Art.
a sinistra: **Andy Warhol**, *Shot Sage Blue Marilyn*, 1964. Collezione privata.

In questo senso è interessante considerare retrospettivamente i dibattiti animati che ha suscitato negli Stati Uniti la questione di sapere (indipendentemente dagli interrogativi sulla sua qualità) se la pop art fosse o meno arte. Poiché il riconoscimento della supremazia del gesto eroico e sublime degli artisti dell'espressionismo astratto o dell'arte informale aveva generato l'identificazione empatica del soggetto e dell'arte, fino a mettere in secondo piano le forme materiali e l'estetica della creazione, la critica si trova perplessa di fronte alla rivalutazione della mimesi che si riteneva assolutamente superata. Per il pubblico degli anni sessanta, quindi, eliminare in questo modo la questione del soggetto dell'arte rimette in discussione la qualità artistica di un oggetto pur sempre

Robert Rauschenberg, *Retroactive II*, 1963. Chicago, Museum of Contemporary Art.
Richard Hamilton, *Swinging London 67*, 1968-1969. Colonia, Museum Ludwig.

conforme, punto per punto, a un'opera d'arte tradizionale. L'esigenza non conformista del tempo genera un'incapacità di vedere innanzi tutto, in una "bandiera" di Jasper Johns o in una "scatola di minestra" di Andy Warhol, opere dipinte. In questa aporia dello sguardo, Arthur Danto vedrà la fine della storia dell'arte, cioè la fine di ogni possibile fede in un'evoluzione progressista dell'arte[4].
Si assiste infatti, nello spazio di pochi anni, a uno spostamento: dalla focalizzazione sul soggetto che desidera dell'espressionismo astratto, poi sul meccanismo del desiderio rivelati dai nuovi realisti, all'oggetto del desiderio magnificato dagli artisti pop. Una forma di *travelling* dall'interno verso l'esterno, dell'artista verso il suo modello che attraversa l'immagine "popolare". Il desiderio, accompagnato da tutto ciò che offre la nuova società del consumo: desiderio che suscita la star, gli oggetti del benessere domestico, l'automobile, il cibo, ma anche l'informazione, il denaro, la bellezza... creano più direttamente che mai un legame tra l'artista e un pubblico da cui nulla più lo distingue.
La riflessione di Warhol, che giustifica la sua scelta di dipingere delle scatole di minestra Campbell's con il fatto che ne mangia tutti i giorni, il suo modo di presentarsi come un individuo qualsiasi, sono in perfetta coerenza con la pittura e anche con il successo che riscuote presso il pubblico una volta passato l'effetto dello choc. Lo spettro mutevole dell'oggetto del desiderio quotidiano che descrive, che è tanto desiderio voyeurista quanto di consumo (tra le star e i prodotti di consumo uno spazio considerevole è lasciato al fatto di cronaca), trova eco in ciascuno di noi, e dalla sua efficacia deriva la sua validità.
Nella riproduzione fedele del modello, l'idea di riproduzione prevale e prende il sopravvento su quella, spesso relativa, di fedeltà al modello, che sarà più tardi l'appannaggio degli iperrealisti. La caratteristica di tutti questi artisti è il riprodurre non l'oggetto in sé, ma la riproduzione dell'oggetto. Un artista pop non dipinge una bottiglia di Coca-Cola, ma un'immagine pubblicitaria che rappresenta una bottiglia di Coca-Cola, non dipinge Marilyn Monroe, ma una fotografia di Marilyn, non dipinge la parola "arte", ma una rappresentazione grafica della parola "arte". Infatti si insisterà sull'identificazione dell'immagine in quanto riproduzione dell'immagine. È la composizione dell'opera che assicurerà questa funzione e si vedrà svilupparsi in questo modo un'estetica specifica della mediazione. La ripetizione o la sovrapposizione dell'immagine che si trova in Andy Warhol, il "point Ben Day" che riproduce Roy Lichtenstein, in un primo tempo a mano, l'effetto di collage fotografico rivendicato da James Rosenquist e Tom Wesselmann, lo scontornamento delle figure di Mel Ramos, l'immagine con didascalia o il flou di Gerhard Richter, l'effetto fotografia dilettante delle immagini di Richard Hamilton o David Hockney, la trama ingrandita di Sigmar Polke e Alain Jacquet, sono, tra numerosi altri procedimenti, affermazioni plastiche che tendono a evidenziare il fatto che l'oggetto è una riproduzione, e contribuiscono in questo modo a creare l'estetica pop.
L'anestesia della soggettività dell'artista, che è il secondo attributo del pop, si manifesta a tutte le tappe della sequenza creativa: nella scelta di soggetti banali e triviali, percepiti (o vissuti mediante un intervento esterno) come una non-scelta, nell'utilizzazione di un'immagine di seconda mano, nella messa a punto di tecniche che eliminano il "tocco" e ogni altra implicazione fisica dell'artista, nell'abbandono di ogni prospettiva e quindi dell'affermazione di un "punto di vista", e infine nella composizione stessa, che potrebbe essere

la principale aspirazione dell'artista ma si trova condizionata dalla necessità di evidenziare l'immagine presa a prestito. Warhol fornisce un esempio assoluto di questa disappropriazione nei suoi film, in particolare in *Empire*, per il quale ha filmato senza interruzione, in piani fissi, l'Empire State Building per otto ore filate. È questo il carattere più perturbante della pop art, tanto dal punto di vista estetico quanto morale e filosofico, e anche il più innovatore. Demolendo sia l'immagine del genio ispirato sia quella dell'artista che intercede e che guida creata dalla modernità, riducendo l'artista a una condizione comune e il gesto artistico a una dimensione artigianale o industriale, proietta l'arte in una nuova era. L'arte è ormai al centro di una catena di relazioni che vanno al di là dell'arte stessa, la sua natura ludica e la sua funzione collettiva sono riattivate, il suo principio attivo è la vita ordinaria.

L'arte in cinemascope

Se è stato possibile individuare le diverse fonti formali e gli influssi, che provengono tanto dalla sfera artistica quanto dalla produzione di massa, la sfida principale che la pop art accoglie è senz'altro il cinema. A partire dal dopoguerra, il ruolo del cinema nella cultura è diventato predominante, e particolarmente il suo successo è esemplare perché è riuscito a fondare una vera cultura universale che mette in contatto per la prima volta un pubblico popolare e una forma artistica che peraltro non è da questo fatto denaturata. È di fronte a un cinema che soddisfa nello stesso tempo le esigenze dell'arte e quelle del pubblico che la pop art dà la sua piena misura. Che rivaleggia con le immagini del cinemascope e del technicolor. Nell'olimpo culturale, le star del cinema hanno da tempo eclissato gli artisti, quasi ridotti all'anonimato o tributari del successo mediatico. Tenendo conto di questa situazione, la pop art creerà i mezzi per ridar vita alla pratica anacronistica che rappresenta allora la pittura: riaffermare la sua supremazia in campo visivo e la sua capacità di incidenza nella vita e non nella finzione artistica.
Vettore dell'arte fin dalla nascita del mondo moderno, il quadro è per natura connotato di un valore di riferimento e di una qualità esemplare. Su queste qualità la pop art innesterà le componenti derivate dall'analisi delle nuove forme popolari, artistiche e non. Come il cinema, estenderà il suo campo d'azione a tutti i territori della vita e del mondo. Come la pubblicità, rafforzerà la seduzione dell'immagine con mezzi plastici che ne aumentano l'efficacia: contrasti di colori vivi, semplicità di una composizione bidimensionale, giochi di scale e ingrandimenti spettacolari che esaltano l'immagine quotidiana. Come i rotocalchi, si serve della saturazione dell'immagine e della ripetizione. Si ritrova qui la principale risorsa

sotto: **Tom Wesselmann**, *Still life n. 35*, 1963. New York, collezione Claire Wesselmann.
a sinistra: **James Rosenquist**, *Joan Crawford says...*, 1964. Colonia, Museum Ludwig.

Joan Crawford says— "I'v
mil
ab

Malcolm Morley, *Beach Scene*, 1968. Washington, Smithsonian Institution, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.
Hervé Télémaque, *Petit célibataire un peu negre et assez joyeux*, 1964. Parigi, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne.

dell'arte moderna: le immagini popolari prese in prestito, fenomeno che si manifesta da Seurat e Toulouse-Lautrec in poi fino a Dubuffet e al quale sono ricorsi successivamente tutti i movimenti moderni. Ma la pop art non procede soltanto a mezzo prestiti, introduce anche un capovolgimento di valori. Reinvestendo il campo della pittura figurativa e ristabilendo i limiti del quadro, senza pertanto sottoscrivere il personaggio del pittore demiurgo ma sottomettendolo invece a obblighi e determinazioni esterne, la pop art orienta l'arte verso una nuova via, scambiando l'ideale di verità con l'esigenza del reale. L'adeguamento di questa nuova formulazione dell'arte alle aspirazioni degli artisti si traduce immediatamente nel successo riportato in tutti i paesi, presso tutte le generazioni, e i molteplici adattamenti e *détournements* suscitati dalle forme della pop art, così come si caratterizza, in modo più paradossale, nella rapidità con la quale il movimento iniziale si spoglia di un'energia che si muta in tutta una serie di pratiche nuove. Mentre molti nuovi realisti prendono la strada della pop, come per esempio la maggior parte degli artisti inglesi – Martial Raysse, Robert Indiana o Claes Oldenburg –, se gli sparsi eredi del realismo e del surrealismo si uniscono al movimento, come Mel Ramos e Wayne Thiebaud negli Stati Uniti o Peter Blake o Erró in Europa, le giovani generazioni aderiscono in blocco a un'estetica che si offre all'appropriazione e porta in sé il postulato della manipolazione. La proposta formulata da Sigmar Polke, Gerhard Richter e Konrad Lueg per un "realismo capitalista", che utilizza le forme dell'arte pop come antidoto al moralismo del modernismo astratto che imperversa in Germania, come quella formulata dai giovani artisti francesi della "figurazione narrativa", Bernard Rancillac, Hervé Télémaque e Jacques Monory che rispondevano con critica ironia alla confusione del Nouveau Réalisme, tra numerosi altri sorti dai contesti più diversi d'Italia, di Spagna o del Canada, è rivelatrice del potenziale che offriva allora agli artisti un'arte "d'investimento immediato". Quest'idea della forma "pronta per l'uso", elemento di base di una mutazione semantica che si ritrova in germe nella pop art, avrà in effetti un impatto molto forte sull'insieme della creazione artistica degli anni sessanta fino ai giorni nostri.

Erró, *Foodscape*, 1964. Stoccolma, Moderna Museet.

Gerhard Richter, *Party*, 1962. Baden Baden, collezione Frieder Burda.

Nella scia della pop art, ma con riferimento anche alle correnti realiste americane degli anni quaranta, gli artisti iperrealisti, detti anche fotorealisti, porteranno fino alle ultime conseguenze la sottomissione del quadro a un'immagine predeterminata, facendo aderire la pratica pittorica alla resa fotografica. Che traduca il fascino per una cultura americana che produce modelli universali di "vita moderna", come nel caso degli artisti del paesaggio industriale, che si dedicano a illustrare l'ambiente urbano contemporaneo – le automobili, i supermercati, i prodotti di consumo – o che sia di natura più critica (come Malcolm Morley), questo nuovo stile ripensa per la prima volta la pittura a partire delle categorie della fotografia e del film. Procedimenti come il primo piano e il piano allargato saranno adattati alla superficie della tela, con una resa illusionista che cancella il minimo spessore e asperità dalla superficie della pittura. L'opera così definita è nello stesso tempo realista e sottratta al dominio della prospettiva. Il "fuori campo" diventa così una componente importante dell'opera, sia che questo sia indicato mediante l'integrazione all'immagine dei margini della fotografia che ha servito da modello, o che, al contrario, l'immagine sia inquadrata come in un dispositivo cinematografico.

Pop critico

Simultaneamente al trionfo della pop art, appaiono opere "deviate" e di derisione che prendono le stesse forme di quest'arte. Si sviluppa allora, negli Stati Uniti e soprattutto in Europa, una critica interna tanto del repertorio di immagini quanto della neutralità ideologica della pop art, che si serve come di un vettore dell'efficacia della sua estetica. Così nelle opere di Öyvind Fahlström, Richard Hamilton, Wolf Vostell, Erró e come nella prima generazione erede del movimento (Bernard Rancillac, Hervé Télémaque, il gruppo Equipo Crónica) il vocabolario semplice, la visualità affermata, la figuratività emblematica sono manipolati, modificati nel senso di un'affermazione politica denunciatrice, che ritrova lo spirito dadaista dei fotomontaggi e la sovversione di immagini emblematiche.
Nel momento stesso in cui arricchisce le possibilità formali del linguaggio iconografico, che apre a molteplici varianti (e artisti come Warhol, Ruscha o Lichtenstein se ne serviranno per ridinamizzare la loro creazione mediante un'operazione di sovversione interna) questa reintroduzione dell'interpretazione all'interno dell'immagine segna la fine della pop art. Il soffio potente della pop art si esaurisce nelle modulazioni "delle" pop art(s) che trasformano la sua natura. Positivo e vivace, viene meno sotto l'effetto del tempo e della storia. Volutamente reattivo e superficiale, soffre dell'aggiunta di uno spessore supplementare, che lo condanna. Nel 1966, nel momento in cui raggiunge il suo pieno sviluppo, la pop art come movimento vivo si indebolisce, l'energia si trasforma in stile, i principali artisti operano un ritorno su se stessi: alcuni decideranno di riprendere la scrittura, considerata un medium specifico, altri inaugureranno un nuovo capitolo della loro carriera. L'impulso pop è cessato lasciando il posto a una costellazione di movimenti derivati che reintroducono la narrazione e la critica al centro della pittura figurativa.

[1] Robert Rauschenberg a proposito dei suoi *White Paintings*, citato da D. Judd, *In the Galleries*, in "Arts Magazine", 38, n. 6, marzo 1964.
[2] "La pittura è legata all'arte come alla vita. Né l'una né l'altra possono essere costruite. Io cerco di agire nello spazio che le separa": R. Rauschenberg, *Sixteen Americans*, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York 1959.
[3] Y. Klein, conferenza alla Sorbona, 3 giugno 1959, Parigi, Galleria Montaigne, ora in *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Collection "Écrits d'artistes", Ensba, Paris 2003.
[4] A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) - London 1981; *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton (N.J.) 1999.

(Traduzione di Paola Miglietti)

I SITUAZIONISTI

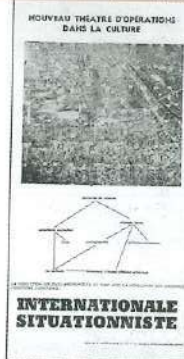
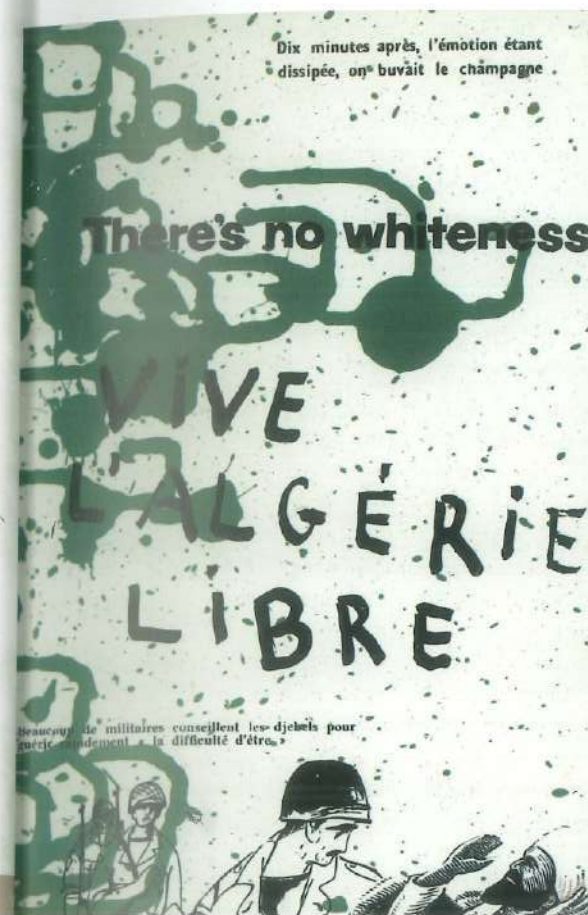
di Giorgina Bertolino, a.titolo*

Prefazione per un dizionario situazionista: una cronologia attraverso le parole

Quando, nel giugno 1958, sul primo "Bollettino" dell'Internazionale situazionista compare un elenco di "Definizioni", le parole chiave lì contenute sono già in circolazione da qualche anno: situazione costruita, psicogeografia, deriva, urbanismo unitario, *détournement*. La nascita dell'Internazionale situazionista (IS), nel luglio 1957, è una storia rintracciabile in un vocabolario di concetti, articolato poi in vero e proprio sistema. "Non ci interessano le opinioni, ma i sistemi" aveva scritto Guy Debord, principale teorico dell'IS, nel 1955[1].

L'impegno alla nominazione fa parte di una precisa strategia che nella critica del linguaggio e nello svelamento dei *mots captifs* iscrive il progetto di critica radicale dell'esistente.

Come osserverà Mustapha Khayati nel 1966: "Ogni teoria rivoluzionaria ha dovuto inventare le proprie parole, distruggere il senso dominante delle altre parole e apportare delle nuove posizioni nel 'mondo dei significati'"[2].
La parola "situazione" appare all'inizio del 1952 in un testo di Debord sul cinema: "Le arti future saranno dei *bouleversement* di situazioni o niente"[3]. Debord è un esponente del lettrismo di Isidore Isou, da cui si distaccherà per fondare, di lì a poco, l'Internazionale lettrista (IL)[4]. Parole come urbanismo e psicogeografia, deriva e *détournement* nascono allora. Punteggiano gli scritti del nuovo gruppo, ricorrono sul "Bollettino" interno. Il suo titolo, "Potlatch" (il "dono suntuario")[5], indica che l'avventura intrapresa intende essere smisurata.
Sin dal *Formulario per un nuovo urbanismo*, scritto da Gilles Ivain nel 1953[6] – un incunabolo della teoria situazionista che anticipa i concetti di urbanismo, deriva e costruzione di situazioni –, il campo d'analisi e d'azione è identificato nella città e nelle sue forme concrete e simboliche: architettura e urbanistica. L'urbanismo è il tentativo della loro modificazione nel presente, attuato attraverso una serie di pratiche di ricognizione nell'urbano. Ivain parla di "modulazione influenziale", un tipo di osservazione resa poi sistematica nella psicogeografia: lo "studio delle leggi esatte e degli effetti precisi dell'ambiente geografico (...) sul comportamento affettivo degli individui"[7]. I lettristi prima e i situazionisti poi, scendono in strada in piccole formazioni, in squadre di psicogeografi dotati di una tecnica – la deriva – destinata a una raccolta di risultati. Programmaticamente priva di una meta, è un'"insubordinazione" rispetto alla rotta turistica; distante dalla deambulazione surrealista, attenua l'incidenza del caso attraverso il rigore del rilievo[8].
Anche il *détournement* è una tecnica immediatamente utilizzabile. Strumento corrosivo che muove contro l'edificio linguistico, è una pratica comune da tradurre in un "metodo" dotato di regole sistematiche. La sua prima istruzione è un "tutto può servire" che legittima l'"abusivo" e libero utilizzo del corpus letterario e artistico dell'umanità, dirottato "a fini di propaganda di parte", nel superamento della "nozione di proprietà

sotto: *Nouveau théâtre d'opération dans la culture*, volantino della sezione francese dell'Internationale Situationniste. a destra: **Guy Debord** e **Asger Jorn**, *Fin de Copenhague, Essai d'écriture détournée*, 1957. Copenaghen, Les Bauhaus Imaginiste, Permild & Rosengreen.

personale". Rispetto alla "nozione di opera originale", il *détournement* sottolinea l'"indifferenza per un originale svuotato di senso". Vicino al concetto di plagio, è applicabile alla poesia, al romanzo, alla pittura, al cinema, alla musica ed è estensibile all'abbigliamento nel segno rovesciato e ludico del "travestimento"[9]. La tecnica si colloca a pieno titolo nella pertinenza del collage e dei procedimenti di associazione di matrice dadaista e surrealista. Debord, che non la rivendica infatti come invenzione, condivide con i surrealisti, e con Max Ernst in particolare, una delle sue fonti più note: i *Canti di Maldoror* di Lautréamont. Interessato all'"interferenza di due mondi sentimentali" e alla "messa in compresenza di due espressioni indipendenti", il *détournement* è una parodia seria che non mira all'incongruo o a un altrove. Al di là dell'appartenenza all'orizzonte epistemologico del collage, la cui ripresa negli anni cinquanta apre la strada al New Dada e al Nouveau Réalisme (stigmatizzato il secondo dai situazionisti come un'"apologetica della pattumiera"), resterà nella storia dell'IS un'arma contro le "parole che *lavorano*". Apparterrà al dizionario situazionista, strumento di "una griglia con la quale si potranno decriptare le informazioni e lacerare il velo ideologico che ricopre la realtà"[10]. Come tecnica troverà

un'ampia applicazione nei fumetti e nelle pubblicità "deturnate" che costellano il periodico interno, e compiuta espressione in alcuni film di Debord come *La società dello spettacolo* del 1967[11]. È direttamente proporzionale alla dicitura che, dal primo numero di "Potlatch" all'ultimo dell'"IS", consente per i testi ivi pubblicati la libera riproduzione, traduzione e adattamento "senza indicazione d'origine", ovvero il "no-copyright".
Anche la deriva mostra affinità con il portato concettuale del collage. La città, campo del suo esercizio, ne fornisce i materiali: atmosfere, microclimi, rotonde e scorci da giustapporre nel "passaggio veloce attraverso svariati ambienti", con un atteggiamento "ludico-costruttivo"[12]. Pressoché contemporanee alle derive realizzate dai situazionisti a partire dal 1953 sono le operazioni di *dé-coll/age* di manifesti che Wolf Vostell compie a Parigi nel 1954. La citazione surrealista all'inizio è quasi letterale – Léo Malet nel 1938 rubricava il *décolage* come giustapposizione di manifesti strappati –, ma va nella direzione dell'happening e del coinvolgimento come sarà in *Cityrama* a Colonia nel 1961. La prima azione che Vostell definisce happening ha luogo a Parigi, nel 1962, e si intitola *Ligne PC Petite Ceinture*, dal nome della linea dell'autobus cittadino sul quale l'artista invita il pubblico a prendere posto e ad annotare le proprie impressioni acustiche e visive. Proseguendo sulla strada delle coincidenze occorrerà infine citare la corrispondenza tra la descrizione di una "barricata di cassette (...) che favorisce enormemente l'anti-deriva circolare", contenuta nel *Saggio di descrizione psicogeografica delle Halles* di Abedelhafid Khatib del 1958[13], e il celebre *Wall of Oil Barrels – Iron Curtain* che Christo erigerà in rue Visconti a Parigi nel 1962.
Votate coscientemente allo statuto clandestino dell'invisibilità, le pratiche situazioniste mostrano affinità formali rispetto al clima comune coevo. Avranno una continuità, soprattutto dopo il 1968 – anno che, nella saldatura con il movimento, segna la maggior diffusione dell'IS –, per giungere sino alle più recenti operazioni di decostruzione del linguaggio massmediatico e agli odierni "attraversamenti" nel territorio urbano.

Un passo indietro. I contributi dell'arte nella prima fase dell'Internazionale situazionista
È nella critica al concetto di architettura che si salda l'incontro tra l'IL e il MIBI (Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste), fondato da Asger Jorn nel 1953[14]. La messa in comune dei programmi delle due Internazionali, a seguito della mediazione tra prospettive non certo omogenee, avrà come esito la nascita dell'IS.
Se per l'IL è la città a costituire il laboratorio privilegiato del progetto radicale, per il MIBI sono l'arte e un Laboratorio sperimentale[15] i territori di elaborazione di una critica

Pinot Gallizio, *Rotolo di pittura industriale*, 1958. Alba, Archivio Gallizio.

specificatamente diretta contro l'industrial design. Dalla convergenza tra due obiettivi polemici – il funzionalismo di Max Bill, fondatore della nuova Bauhaus di Ulm, e il razionalismo di Le Corbusier – i due gruppi arriveranno a concertare un'azione "da condurre attualmente in architettura" e quindi all'indirizzo comune dell'urbanismo unitario, sancito dalla *plate-forme* di Alba nel 1956[16]. Il ruolo dell'arte resta un punto critico in sospeso. Compresa in "Potlatch" tra i "frammenti arretrati dell'estetica moderna", è al contrario centrale nei documenti del MIBI, il cui scopo è una *Kunsttheorie*.
Non è un caso che, per fondare l'IS, Debord chiami i suoi a un "passo indietro", conscio del "rischio di una regressione" dell'IL ma deciso ad allargarne la base numerica ed economica e a chiudere definitivamente il rapporto con il lettrismo, anche a costo dell'"improvviso predominio numerico dei pittori"[17].
L'inclusione dell'arte tra i mezzi situazionisti determinerà tutto il primo corso dell'IS, costituita "nominalmente" il 28 luglio 1957 a Cosio d'Arroscia (Imperia) dalla fusione tra IL, MIBI e Comitato psicogeografico di Londra[18], ma impresa ancora "presituazionista", come recita l'ammonimento: "Ancora uno sforzo se volete essere situazionisti"[19].
Nel "nuovo teatro culturale di operazioni" – nel cui manifesto vengono riconfermate e messe a diagramma tutte le parole chiave del corredo dell'IL – la pittura può fare ingresso solo in qualità di *détournement*.
Sta a Pinot Gallizio il merito dell'invenzione della "pittura industriale", vero e proprio *détournement*, oggetto concreto e insieme teorico, che nella sua estensione in rotoli vendibili a metro (la propaganda li vorrà chilometrici) inflaziona il concetto stesso di valore artistico. Artista scienziato, Gallizio è in grado di far convergere nell'equilibrio di un ossimoro, dato dalla coesistenza tra creatività e serialità, una critica al portato individuale, all'autorialità (la pittura industriale è un gioco collettivo) e alla standardizzazione, attraverso la conversione della macchina al "gesto unico, inutile, anti-economico"[20].
La pittura industriale nasce per essere applicata a un "ambiente" alla cui costruzione, tra il gennaio 1958 e il maggio 1959, s'indirizzano le sperimentazioni del Laboratorio albese e la discussione teorica interna all'IS. Destinata a "coprire tutti i muri" della Galleria Drouin di Parigi, in quella che sarà poi nel 1959 la *Caverna dell'antimateria*, la pittura con funzioni ambientali ha un antecedente nell'allestimento della "Prima mostra di pittura industriale" alla Galleria Notizie di Torino nel maggio 1958. Qui il *détournement* costitutivo dei "rotoli" è ampliato nello stravolgimento del rituale espositivo attraverso una parodia critica che, a partire dal comportamento dell'artista trasformato in venditore di stoffe, coinvolge lo spazio e l'atto di vendita dell'opera d'arte.
La pittura industriale è la garanzia tipologica per la costruzione di uno di quegli ambienti o "scenari" che i situazionisti vogliono come precedenti delle future "situazioni costruite", e che fondano sull'individuazione di "desideri precisi" sotto la direzione di un "regista".
Il modello di riferimento di questi ambienti è il barocco con i suoi giardini, le grotte, i labirinti, secondo l'elenco contenuto nel *Formulario* di Ivain. I prototipi sono rintracciabili in "Potlatch": sono i castelli di Ludwig di Baviera, la dimora del Facteur Cheval e il *Merzbau* di Kurt Schwitters[21].
Nei due anni di lavoro, il confronto tra Debord e Gallizio è serratissimo ma il risultato finale – la *Caverna*, un "anti-mondo" che Gallizio lega alle teorie fisiche dell'antimateria – è il motivo della rottura del sodalizio e quindi dell'espulsione di Gallizio dall'IS, ratificata più tardi nel 1960. La pittura, la sua destinazione espositiva all'interno di un sistema mercantile e non ultimo l'impiego per la *Caverna* di una pittura che "industriale" non è, sono gli elementi che convincono Debord, sostenuto da Constant, a un'inversione di rotta che riposiziona al centro degli interessi del gruppo l'urbanismo unitario nella sua qualità di teoria critica dell'urbanistica.

Il passaggio può essere descritto nella priorità assegnata dall'IS al Bureau des recherches pour l'Urbanisme Unitaire di Amsterdam, voluto dall'architetto situazionista Constant, a sfavore del Laboratorio sperimentale di Alba[22]. Ma anche l'interpretazione di Constant, costruttore di città in miniatura, si rivelerà fallimentare. Come si legge nella "Passeggiata" virtuale nella Zona Gialla di *New Babylon*[23], Constant costruisce la "città riservata" di Ivain, secondo una linea che proseguirà ancora sino alla proposta delle "basi (castelli situazionisti)" di Attila Khotany. Constant predispone psicogeograficamente due "case labirinto" e zone collettive e separa lo spazio della vita da quello della circolazione.
Ma il suo piano di città sospesa è sostanzialmente una *maquette* utopistica, e l'utopia è una trappola per una teoria rivoluzionaria che, pur rivolta alla prefigurazione di una società futura, sempre più rivendica una prassi storicamente determinata.
Il Bureau olandese è parallelamente impegnato nel progetto di un *Labirinto* destinato a essere realizzato nelle sale dello Stedelijk Museum di Amsterdam nel maggio 1960. Il progetto si articola su due piani. Lo spazio museale viene destinato a un "concentrato di labirinto" favorevole a una "microderiva" e costruito come "ambiente misto, mai visto, con la commistione di caratteri interni (appartamento arredato) ed esterni (urbani)", pioggia, vento, zone termiche e luminose, interventi sonori. Lo spaesamento interno corrisponde all'esterno a una deriva estesa alla città, compiuta da due gruppi di situazionisti in contatto per mezzo di walkie-talkie[24]. Il *Labirinto* è un ambiente situazionista, costruito dall'assemblaggio di più elementi, come già nella "sala di ricevimento" che Fillon, nel 1955, su "Potlatch", voleva divisa

Pinot Gallizio, *La Caverna dell'antimateria* (1958-1959): inaugurazione dell'ambiente alla Galerie Drouin di Parigi nel maggio 1959. Gallizio compare insieme a Guenia Richez, Giorgio Gallizio, René Drouin e una modella che impersona la "Realité-provisoire". Alba, Archivio Gallizio.

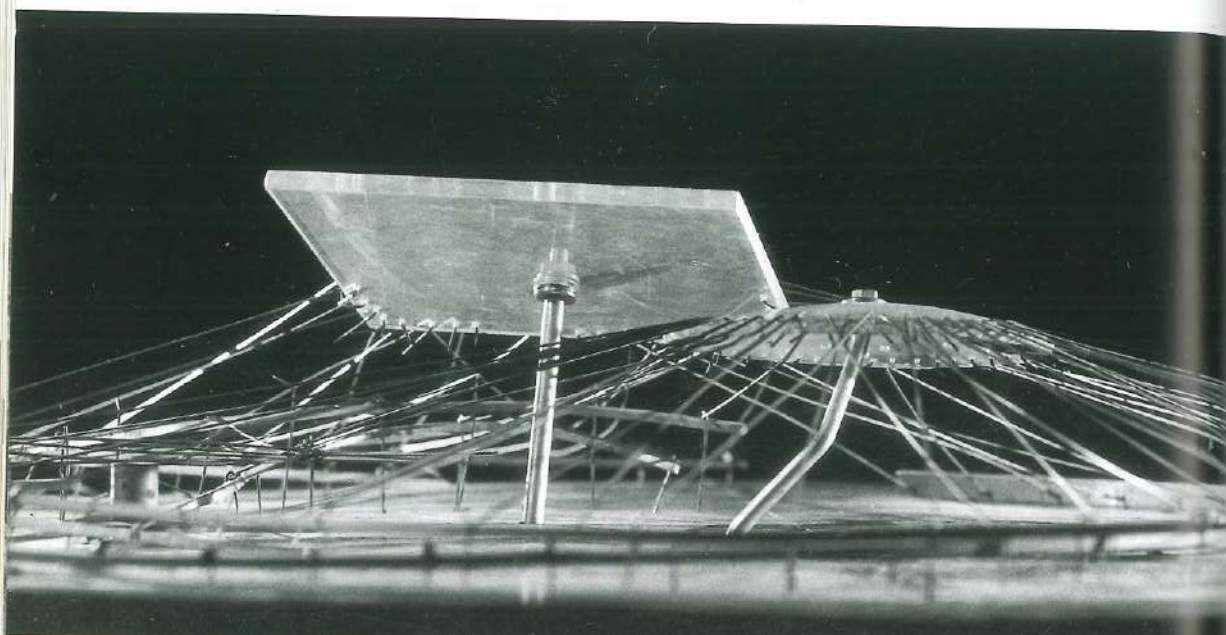
Pinot Gallizio e **Giors Melanotte** (Giorgio Gallizio) tagliano la pittura industriale per la vendita al metro, nel corso dell'inaugurazione della mostra "Industrielle Malerei" alla Galerie van de Loo di Monaco di Baviera nell'aprile 1959. Alba, Archivio Gallizio.

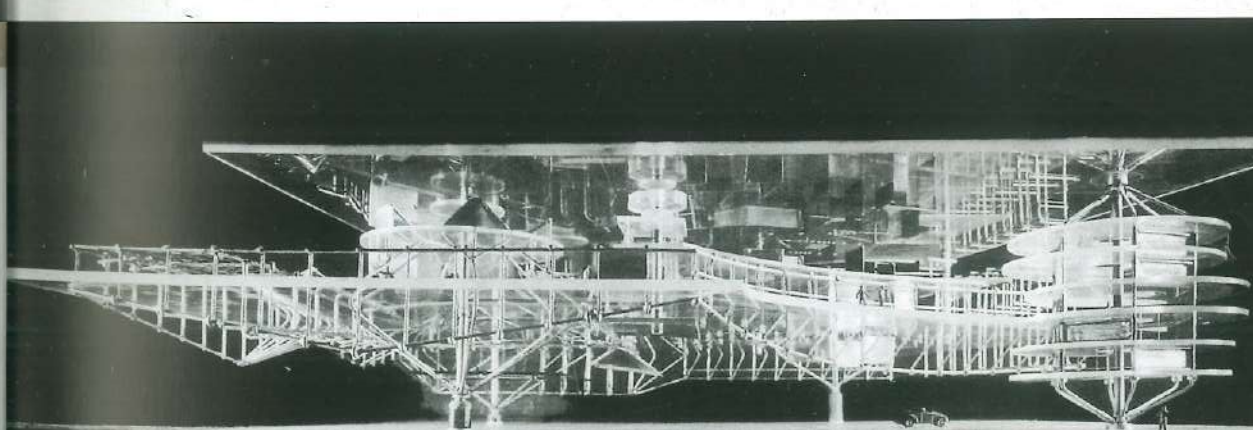
da una "barricata realissima formata di pavé, sacchi di sabbia, botti e altri oggetti consacrati all'uso"[25]. Entrambi i progetti, virtuali, sono assimilabili nella partitura alle contemporanee esperienze di happening ed environment, alla fulmineità costruttiva, fatta per prelievo dal reale, di Allan Kaprow in *Garage I* o in *An Apple Shrine* del 1960.
Rimasto irrealizzato, il *Labirinto* può essere letto come l'ultimo tentativo di oggettivazione – seppure potenziale – compiuto da una teoria collettiva che, d'ora in poi, fatte salve le esperienze individuali di alcuni dei suoi membri, resterà ostinatamente senza opere.

Una neoavanguardia senza opere

Ciò che i situazionisti rifiutano è la cornice, il *framework* e qualsiasi altra forma di sottolineatura del fatto estetico. Rifiutata l'opera ne resta l'esecuzione, il "gesto" che è il "rovescio della merce"[26].
L'esperienza situazionista segna il passaggio dalle avanguardie alle neoavanguardie, nella coesistenza tra un indirizzo rivoluzionario e una critica ai linguaggi operata dal loro stesso interno. Il rifiuto della produzione artistica è programmatico ed è esercitato proprio a partire dalla rilettura del destino delle avanguardie, la cui carica corrosiva non è sfuggita al recupero e al depotenziamento attuato dalla società capitalistica. È uno dei temi sviluppato nel *Rapport sur la construction des situations*[27] del 1957, nel quale Debord passa in rassegna futurismo, dadaismo e surrealismo, proponendo la via di un "dadaismo in positivo". Un ossimoro speculare a quello che vincola il carattere insieme circoscritto e momentaneo della parola "situazione" alla solidità della costruzione. I situazionisti hanno scelto con "situazione" un termine che evoca contemporaneamente il tempo e lo spazio, il luogo e l'azione, e si sono dati strumenti che insistono incessantemente su questa compresenza. In un saggio intitolato *La creazione aperta e i suoi nemici*, Asger Jorn parla di una "situografia" fondata sull'"*analysis situ*" e lavora su una "geometria plastica" in cui tempo e spazio non sono più dati lineari. Un'alternativa possibile alla geometria euclidea, il cui senso è "unilaterale e irreversibile: è *orientato*"[28]. Geografi dei cambiamenti, i situazionisti tornano dalle loro esplorazioni con le uniche "forme fisse" del "verbale della deriva", del "resoconto di un ambiente", del "piano della situazione"[29]. Disegnano i portolani di una nuova percezione, le mappe di una "cartografia influenziale" che registra i flussi dei passaggi, degli incontri, dei percorsi individuali, come sarà poi in molte operazioni artistiche di poco successive. Ma i fogli delle loro avventure e delle loro ricognizioni, a cui pure assegnano il valore del documento e la cura della catalogazione e della pubblicazione, non sono opere e non sono destinate all'esposizione. "L'arte è l'invito a un dispendio

di energia. (...) È la prodigalità"[30], scrive Jorn ribadendo così lo slancio del *potlatch*.
Dopo le espulsioni del 1960, tramandate come liquidazione definitiva dell'ala artistica, l'arte non scompare dalla teoria dell'IS. La attraversa anzi sino al 1969, come indicatore costante che ne fa il termometro del grado di realizzazione della rivoluzione della vita. Nel *Manifesto* del 1960 la "cultura situazionista" connette all'arte "la partecipazione sociale". Contrappone "l'organizzazione di un momento vissuto direttamente" all'"arte conservata", una "produzione collettiva e senza dubbio anonima" all'"arte parcellare", "un'arte del dialogo" e dell'"interazione" all'"arte unilaterale"[31]. Il rapporto arte-vita, snodo cruciale del Novecento, nella teoria situazionista ha un'unica risoluzione. Come ha scritto precisamente Giorgio Agamben, a proposito del progetto politico e dell'utopia "topica" della situazione: "Il 'passaggio a nord-ovest nella geografia della vera vita' è un punto di indifferenza fra la vita e l'arte, in cui *entrambe* subiscono *contemporaneamente* una metamorfosi decisiva"[32].

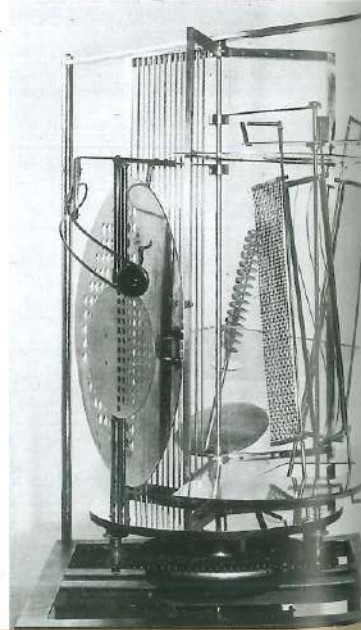
* a.titolo è un gruppo di ricerca composto da G. Bertolino, F. Comisso, N. Leonardi, L. Parola, L. Perlo, nato a Torino e attivo dal 1997.

Constant, *Maquette per un accampamento degli Zingari*, 1958. Il progetto fu ideato ad Alba nel 1956. Alba, Archivio Gallizio.
Constant, *Maquette per la Zona Gialla di "New Babylon"*, 1958. L'Aia, Gemeentemuseum.

[1] G.-E. Debord, *Il grande sonno e i suoi clienti*, in "Potlatch", n. 16, 26 gennaio 1955, ora in *Potlatch. Bollettino dell'Internazionale lettrista 1954-57*, Nautilus, Torino 1999, p. 34.
[2] M. Khayati, *Le parole prigioniere (Prefazione ad un Dizionario Situazionista)*, in "Internationale Situationniste", n. 10, marzo 1966, ora in *Internazionale situazionista 1958-69*, Nautilus, Torino 1994, pp. 50-55.
[3] G.-E. Debord, *Prolégomènes à tout cinéma futur*, in "Ion", 23 aprile 1952. È C. Boursellier, nel suo *Vie et mort de Guy Debord* (Plon, Parigi 1999), a rintracciare la frase e a sottolinearne la "profeticità".
[4] La scissione definitiva dal lettrismo di Isou, preparata segretamente da Debord, Wolman, Brau e Berna, avviene nel dicembre del 1952, in seguito alla distribuzione di un volantino polemico diretto contro Charlie Chaplin in occasione della presentazione a Parigi del film *Limelight*. L'IL si doterà di due periodici di informazione: la rivista dell'"Internationale lettriste", di cui usciranno quattro numeri, e il bollettino "Potlatch", di cui saranno pubblicati, tra il 1954 e il 1957, ventinove numeri, più un numero unico della nuova serie nel 1959. Sede di entrambe le testate è rue de la Montaigne Geneviève a Parigi, nome "deturnato" di rue de la Montaigne Sainte-Geneviève, in relazione alla "campagna per la soppressione" della parola santo. Dal 1958 l'indirizzo sarà poi quello della redazione del bollettino dell'IS.
[5] La nozione è entrata nella cultura francese attraverso gli studi antropologici di Marcel Mauss del 1925, poi ripresi da Georges Bataille con *La notion de dépense* del 1933. La definizione di "potlatch" citata in un bollettino dell'IL è tratta da *Homo ludens* di Johan Huizinga, nella collana "Les Essais" di Gallimard, pubblicato nel 1951. Cfr. G. Bertolino, *Réalisez potlatch*, in G. Maraniello, S. Risaliti, A. Somaini, *Il dono. Offerta, ospitalità, insidia*, catalogo della mostra, Charta, Milano 2000, pp. 316-321.
[6] G. Ivain (I. Chtcheglov), *Formulario per un nuovo urbanismo*, 1953, in "IS", n. 1, giugno 1958, ora in *Internazionale situazionista*... cit., pp. 15-20.
[7] G.-E. Debord, *Introduzione a una critica della geografia urbana*, in "Les Lèvres nues", n. 6, settembre 1955, ora in *Potlatch*... cit., pp. 101-105.
[8] Cfr. in particolare G.-E. Debord, *Teoria della deriva*, in "Les Lèvres nues", n. 9, novembre 1956, ora in *Potlatch*... cit., pp. 114-119.
[9] G.-E. Debord, *Istruzioni per l'uso del détournement*, in "Les Lèvres nues", n. 8, maggio 1956, ora in *Potlatch*... cit., pp. 106-113.
[10] M. Khayati, *op. cit.*, pp. 50-55.
[11] G.-E. Debord, *La société du spectacle*, 1967, film, bianco e nero, sonoro, montaggio di M. Barraqué, assistenti alla regia J.J. Raspaud, G. Sanguinetti. Debord "deturnò" qui, tra gli altri, film di J. Ford, N. Ray, J. Von Sternberg, R. Walsh, O. Welles, S. Wood.
[12] G.-E. Debord, *Teoria*... cit., pp. 106-113.
[13] A. Khatib, *Saggio di descrizione psicogeografica delle Halles*, in "IS", n. 2, dicembre 1958, ora in *Internazionale situazionista*... cit., pp. 13-17.
[14] Asger Jorn era stato tra i fondatori di CoBrA, nel 1948. Nel 1953 istituisce il MIBI, in Svizzera, in aperta polemica con la Hochschule für Gestaltung aperta da Max Bill a Ulm.
[15] Il Laboratorio sperimentale del MIBI nasce ad Alba nel 1955. Ne fanno parte, oltre a Jorn, Pinot Gallizio e Piero Simondo. Dal 1957 diverrà Laboratorio sperimentale dell'IS.
[16] Così viene definito su "Potlatch" l'accordo tra il MIBI e l'IL nell'ambito del "1° Congresso degli artisti liberi" svoltosi ad Alba (Cuneo) dal 2 all'8 settembre 1956.
[17] G.-E. Debord, *Un passo indietro*, in "Potlatch", n. 28, 27 maggio 1957, ora in *Potlatch*... cit., pp. 86-87.
[18] L'IS nasce a Cosio d'Arroscia (Imperia) al termine della "Conferenza unificatrice" tra IL, rappresentata da G. Debord e M. Bernstein, il MIBI, per cui sono presenti A. Jorn, P. Gallizio, P. Simondo, E. Verrone, W. Olmo, e il Comitato psicogeografico, composto da R. Rumney, la cui esistenza era già stata annunciata in maggio su "Potlatch".
[19] G.-E. Debord, *Ancora uno sforzo se volete essere situazionisti*, in "Potlatch", n. 29, 5 novembre 1957, ora in *Potlatch*... cit., pp. 89-92. Il titolo è il *détournement* di *Francesi, ancora uno sforzo se volete essere Repubblicani*, pamphlet di De Sade contenuto in *La filosofia nel boudoir* del 1795.
[20] P. Gallizio, *Manifesto della pittura industriale. Per un'arte unitaria applicabile*, pubblicato per la prima volta su "Notizie. Arti figurative", n. 9, ottobre 1959 e poi tradotto in francese e riportato sul terzo numero dell'"IS" del dicembre 1959, ora in *Internazionale situazionista*... cit., pp. 31-35. Per l'analisi estesa del contributo di Gallizio alla prima fase dell'IS, attraverso la pittura industriale e l'ambiente *Caverna dell'antimateria* (1959), rimando al mio *L'arte nella formazione dell'IS: il contributo di Pinot Gallizio*, in M.T. Roberto, con G. Bertolino e F. Comisso, *Pinot Gallizio. Catalogo generale delle opere 1953-1964*, Mazzotta, Milano 2001.
[21] G.-E. Debord, *L'architettura e il gioco*, in "Potlatch", n. 10, 13 maggio 1955, ora in *Potlatch*... cit., p. 69.
[22] È questo uno dei temi discussi nel corso della "Terza conferenza dell'IS a Monaco", tenutasi dal 17 al 20 aprile 1959. Cfr. "IS", n. 3, dicembre 1959, ora in *Internazionale situazionista*... cit., pp. 19-31.
[23] Constant, *Descrizione della Zona Gialla*, in "IS", n. 4, giugno 1960, ora in *Internazionale situazionista*... cit., pp. 23-26.
[24] *Die Welt als Labyrinth*, in "IS", n. 4, giugno 1960, ora in *Internazionale situazionista*... cit., pp. 5-7.
[25] *Decorazione*, in "Potlatch", n. 24, 24 novembre 1955, ora in *Potlatch*... cit., p. 69.
[26] G. Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 64.
[27] G.-E. Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur le conditions de l'organisation et de l'action de la tendence situationniste internationale*, 1957, trad. it. di S. Corino, A. Rivabella, Galleria Notizie, Torino 1958.
[28] A. Jorn, *La creazione aperta e i suoi nemici*, in "IS", n. 5, dicembre 1960, ora in *Internazionale situazionista*... cit., pp. 29-50.
[29] *Poesia*, in "Potlatch", n. 24, 24 novembre 1955, ora in *Potlatch*... cit., p. 68.
[30] A. Jorn, *La fine dell'economia e la realizzazione dell'arte*, in "IS", n. 4, giugno 1960, ora in *Internazionale situazionista*... cit., pp. 19-22.
[31] *Manifesto*, 17 maggio 1960, in "IS", n. 4, giugno 1960, ora in *Internazionale situazionista*... cit., pp. 36-38.
[32] G. Agamben, *op. cit.*, p. 64.

ARTE PROGRAMMATA

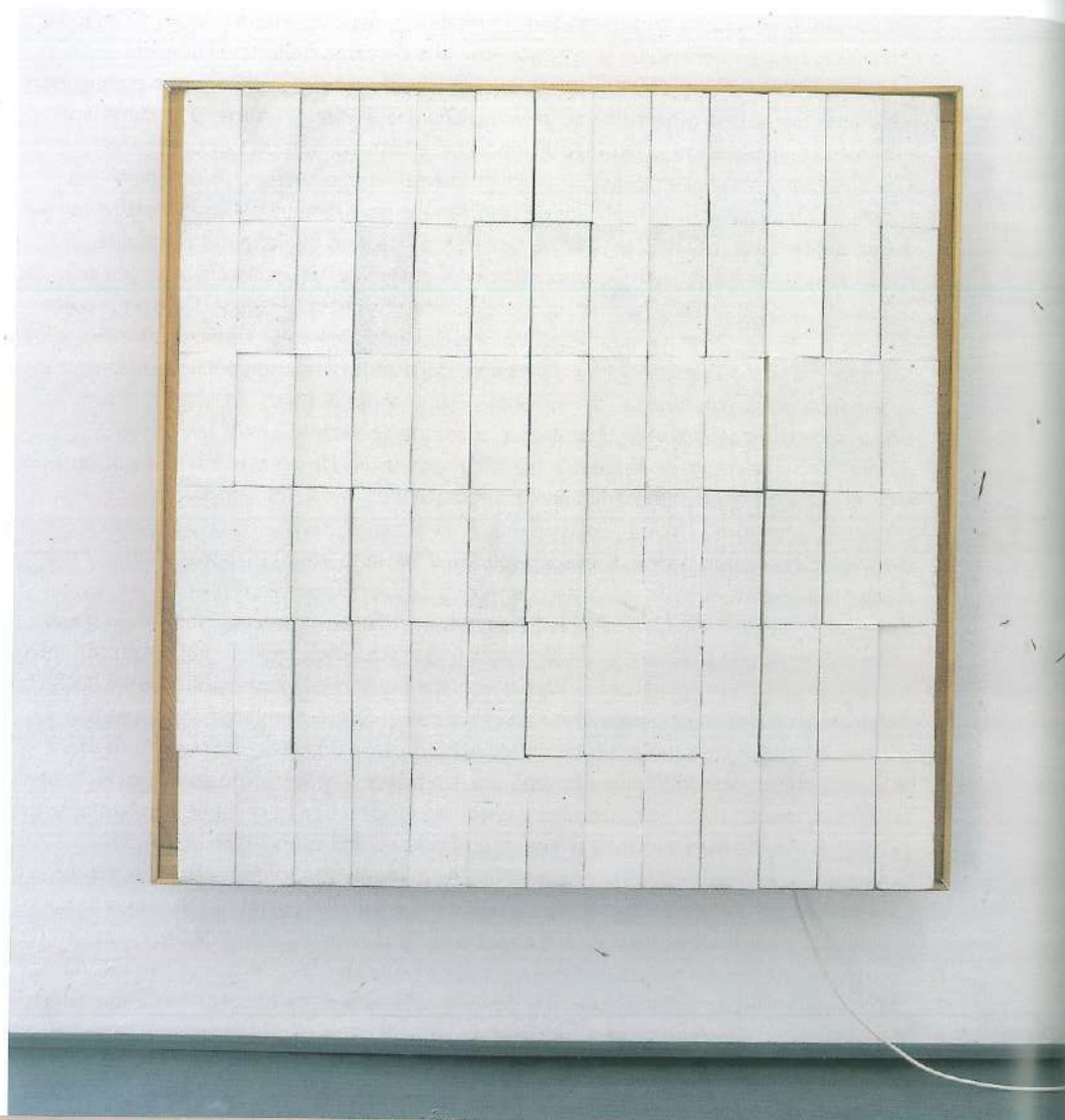
di Gianni Contessi

È dall'età di Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti che le arti visive, con moderna consapevolezza, si confrontano con le ragioni della scienza. In questo caso una scienza della visione che, nel mettere a punto gli strumenti atti a una rappresentazione arbitrariamente attendibile della realtà, garantisse al lavoro stesso dell'artista gli statuti di una dignità intellettuale e forse persino borghese. Ben prima del XV secolo, era stato Vitruvio ad attribuire, al solo architetto tuttavia, la complessità di numerosi saperi scientifici (matematica, geometria, astronomia, medicina...).
Poco più di un secolo fa, a tanta distanza dal cimento prospettico dei maestri toscani, nel cuore dell'età del positivismo, era stata ancora la pittura a misurarsi con la scienza della percezione, con l'ottica.

Seurat e, sia pure più superficialmente, gli altri divisionisti o neoimpressionisti, che dir si voglia (con l'eccezione del contributo teorico di Signac), avrebbero dimostrato che l'immagine pittorica va costruita in base alla conoscenza delle leggi specifiche che sovrintendono all'effetto prodotto dai colori, quando essi vengono accostati agli altri in singole unità "analitiche" di pigmento. E questo costituirà la verifica, sulla tela, degli assunti del chimico Michel-Eugène Chevreul – nei *Principi dell'armonia e i contrasti di colore* del 1839 – circa l'esperienza del "contrasto simultaneo".
Le piccole tessere colorate accostate le une alle altre avrebbero imposto al riguardante l'esperienza di una sorta di integrazione ottica e dunque di ricezione attiva che, a non volersi accontentare delle apparenze, non è troppo dissimile da quella imposta dal genere dell'anamorfosi. La differenza è data dal fatto che, in questo secondo caso, lo strumento fisiologico (l'occhio) deve a sua volta essere integrato da una sorta di protesi oggettuale (il ben noto cilindro) atta a correggere la deformazione anamorfica e a tradurre in totalità compiuta ciò che è solo una smorfia iconografica. Sarà – quello dell'integrazione operata dal riguardante – un aspetto decisivo delle questioni che qui devono essere trattate e su cui dovremo ritornare in seguito.
Che l'arte non debba essere solo "espressione" o narrazione, ma pura forma di costruzione, oppure, ancora, congegno, ovvero paradigma dimostrativo di un assunto o di un procedimento capace di coniugare teoria e prassi (norma e forma, se si preferisce), è verità sufficientemente antica e accettabile, se non sempre accettata. Lo scientismo positivista ottocentesco aveva agito per vie sostanzialmente indirette, non potendosi ipotizzare, a quell'epoca, un'identificazione stretta fra scienza e arte in un'opera pittorica o plastica, simile, poniamo, a quella che, assumendo come scienza l'ingegneria, si sarebbe potuta esperire nell'architettura. E basti qui ricordare il testo più clamoroso e proverbiale di una identificazione del genere: la Tour Eiffel (1889). Essa costituisce non solo l'apoteosi di un costruire che celebra se stesso e si pone come sfida alle leggi della statica e dell'edificazione in altezza, ma anche l'esaltazione dell'impiego di un materiale artificiale come il ferro che, sia nell'architettura sia nell'arte propriamente detta, nel corso del Novecento avrà molta fortuna.
Per riassumere: sono prima la modernità ottocentesca e più tardi quella novecentesca (a non voler riandare addirittura a certi antefatti settecenteschi) a formulare un'idea anti-simbolica, anti-romantica, ma anche anti-accademica, dell'arte. Se l'architettura degli ingegneri si colloca all'estremo opposto rispetto a quella dell'École des Beaux-Arts, si può dire che nel tempo si sia sviluppata, più o meno scopertamente, una sorta di concezione ingegneresca, razionalista dell'arte che, dopo i frammentari esordi ottocenteschi, ha attraversato con una certa costanza, sebbene variamente declinata, tutto l'arco temporale del Novecento.

La questione del movimento fu esperita, o solo rappresentata, dalle prove tardo-ottocentesche del fisiologo-fotografo Étienne-Jules Marey (1830-1904) e di Eadweard Muybridge (1830-1904) e, successivamente, amministrata virtualmente da Degas e Rodin in

Làszlò Moholy-Nagy, *Modulatore di luce e spazio*, 1930-1931 (replica 1970). Cambridge (Mass.), Busch-Reisinger Museum.

alcune loro sculture. Più tardi, negli anni dieci del Novecento, e con ben altra perspicuità e radicalità, venne affrontata dai pittori futuristi italiani: Giacomo Balla, Carlo Carrà, Umberto Boccioni, Gino Severini e poi ancora dai costruttivisti russi come Vladimir Tatlin o dall'ungherese László Moholy-Nagy. Tuttavia, a prescindere dalla questione del movimento, le ragioni di un moderno rispecchiamento nelle opere d'arte dei fondamenti scientifici della visione e dell'applicazione all'arte dei procedimenti propri della tecnologia industriale finiscono con il risultare ascrivibili al grande capitolo della vicenda astrattista. In sostanza, dunque, l'importante filone storico "europeo" dell'arte astratta classica – quella basata sulle varie possibilità d'impiego di una griglia geometrica oppure di una libera organizzazione sintattica degli elementi o "figure" della composizione – viene qui ampliato fino al punto di farvi comprendere tutte le esperienze creative riconducibili a una matrice progettuale razionale. Idea, questa, non particolarmente originale, e peraltro suffragata da numerose circostanze storiche.
Per esempio, la scuola denominata Bauhaus, ma anche tutto ciò che, almeno a partire dal trasferimento da Weimar a Dessau (1925), ha trasformato un istituto di formazione e produzione in una sorta di tendenza internazionale, è stato fra l'altro il *topos* di una riflessione costante sull'associabilità dell'idea di progettazione integrale alla forma. Arte, arti applicate, architettura, disegno industriale diventano (sono) le facce diverse di uno stesso ordine d'idee.
L'utopia di "De Stijl" aveva condizionato certe dinamiche della scuola di Dessau, ma erano state soprattutto le propensioni al dialogo con il mondo della produzione industriale a conferirle quella caratteristica di laboratorio, nel quale la questione della forma era ricondotta a una laica organizzazione di premesse, da cui necessariamente sarebbero discese conseguenze prestabilite. All'interno dello splendido edificio, che ospitava la scuola, progettato da Walter Gropius, non ci si sarebbe potuto aspettare qualcosa di diverso. Una fabbrica delle idee e un pensatoio per forme e oggetti, concepito non come un dilatato studio d'artista ma come un opificio o un'officina (ma anche come una comunità). Alla sedia in tubolare d'acciaio e tessuto di Marcel Breuer (1925-1926), nota universalmente come *Wassily*, in termini formali non avrebbe potuto corrispondere che un'immagine minimale di Josef Albers o un bozzetto grafico di Herbert Bayer.
Naturalmente non è il caso di enfatizzare oltre il necessario l'entità del portato di quell'istituto entrato nella leggenda; si dovrà invece badare soprattutto a salvaguardare le differenze, fra l'altro piuttosto marcate, presenti, pur in una relativa omogeneità di indirizzi e sottotendenze. Evidentemente fra una composizione astratto-concreta del pittore Vordemberge-Gildewart e un dipinto di Mondrian vi è una notevole distanza, del resto ancor più evidente tra questi e il *Modulatore di luce e spazio* (1930-1931) di Moholy-Nagy. Che fra l'altro non è neppure un quadro, ma un meccanismo mobile, un oggetto-macchina, provvisto di un suo proprio, intrinseco, quoziente formale, e forse persino di una sua propria bellezza, sempre che, di quest'ultima, non si coltivino concezioni scolastiche o estetizzanti. E, a proposito dell'oggetto-macchina, non si dimentichi che proprio la cultura dell'avanguardia primo novecentesca ha ampiamente revocato in dubbio il fondamento dell'opera d'arte in quanto oggetto estetico (il quadro) a favore di una produzione di oggetti artistici, che hanno ampliato di molto l'orizzonte formale delle arti visive. In qualche caso essi si sono proposti come veri e propri paradigmi epistemologici di una visione programmata *in e del* movimento.

Quesito rinnovato: l'opera d'arte, nell'epoca della sua riproducibilità tecnica o, addirittura, in quella della tecnica *tout court*, con che cosa deve dialogare? È in grado di salvaguardare

Gianni Colombo, *Strutturazione pulsante*, 1959. Courtesy Studio Dabenni, Lugano.

quell'aura necessaria, quella "distanza di rispetto" derivante dalla sua unicità, che nel passato ne era stata una prerogativa fondante e alla cui eclissi Walter Benjamin, negli anni trenta, aveva dedicato un celeberrimo saggio? L'arte deve essere testimonianza umana, esistenziale, individuale, gesto autografo oppure neutra esercitazione formale? E ancora: la forma progettata possiede una sua intrinseca moralità o valore? Una condizione umana disperante deve affidarsi al gesto disperato e violento, esperendo il quale la stessa possibilità di una forma viene denegata *ab origine*?
Nei primi anni cinquanta del Novecento – dunque all'indomani della seconda guerra mondiale –, una visione pessimistica delle cose, soprattutto in Europa, si traduce nell'esperienza lacerante dell'arte informale, da taluni giudicata testimonianza estrema

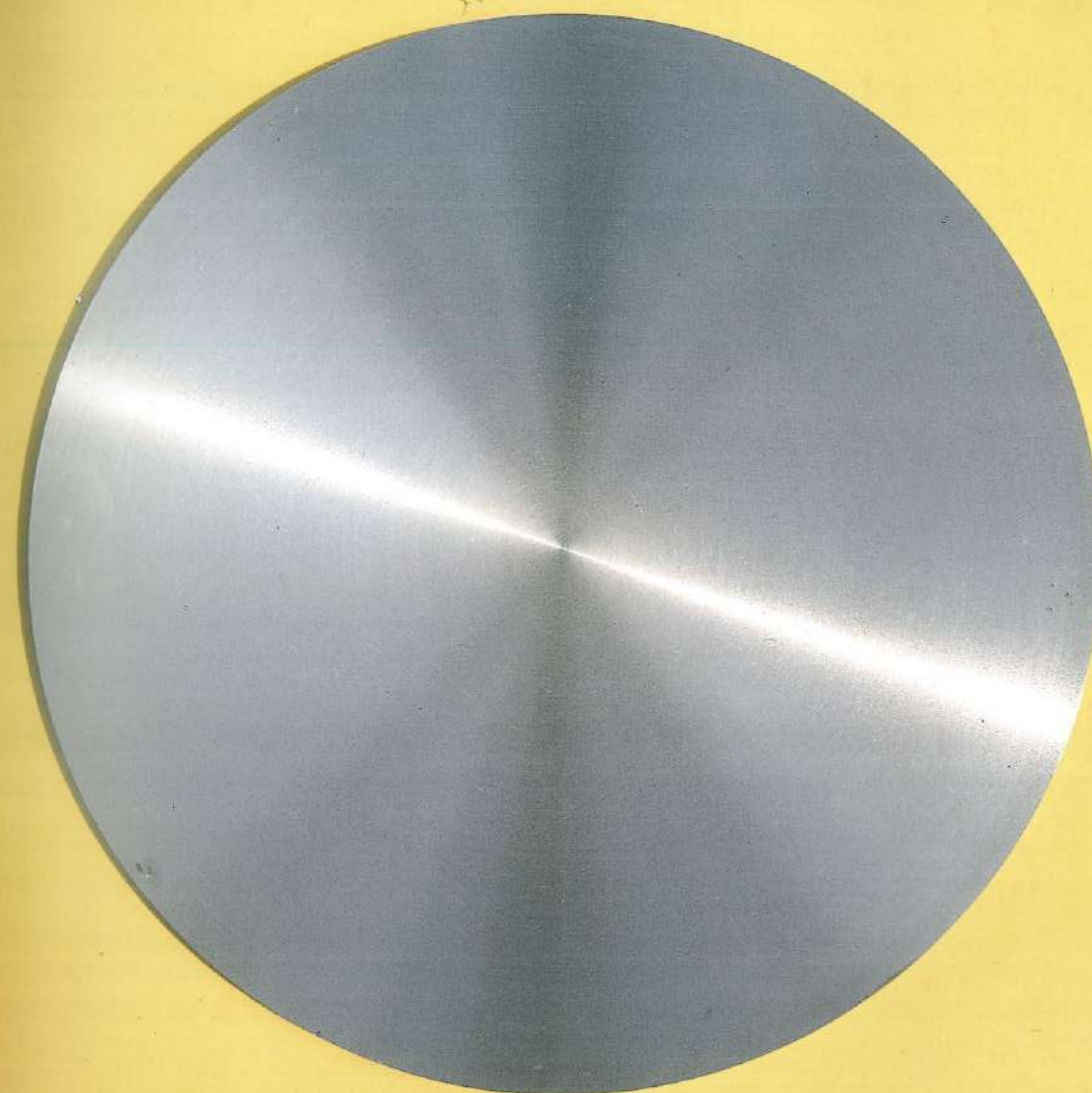
di atteggiamenti ancora tardoromantici. L'atto più o meno spontaneo dell'artista, nelle vesti di un supremo *bricoleur*, si contrappone alle certezze della scienza e alle tecnologie, che ne rappresentano una sorta di braccio secolare. Distruzione e progresso sembrano essere due aspetti di uno stesso problema. L'idea di un'arte ricondotta sotto il dominio dell'esattezza, della regola armonica, e tuttavia non per questo meno febbrile, cara a una delle più grandi intelligenze del secolo scorso – Paul Valéry –, sembra poter superare la divaricazione tradizionale fra pensiero dell'arte e pensiero della scienza. Divaricazione sostanzialmente ampliata, e in qualche modo sancita, proprio dalla modernità otto-novecentesca. La quale, inoltre, in determinati periodi, per l'alternarsi delle tendenze ha finito con il trasformarsi in convergenza. Del resto, come ebbe ad affermare Nicolas Schöffer (1912-1992), artista ungherese trapiantato in Francia e protagonista, soprattutto negli anni sessanta, della tendenza comunemente denominata "arte cinetica e programmata", ma con interessanti sbilanciamenti para-architettonici, "è inammissibile, nel XX secolo, utilizzare ancora le tecniche del XIV e XV secolo per realizzare delle opere d'arte (...) Le arti devono usare gli stessi mezzi delle scienze e delle tecniche, vale a dire dei mezzi contemporanei" (1971).

Eminentemente preparatorio, il quadro delineato finora tende a collocare sotto a uno stesso tetto, ma naturalmente in ambienti separati, esperienze diverse, ma tutte legate alle varie declinazioni dell'idea di astrazione. Che essa si sia poi tradotta in quadro, oggetto, meccanismo, applicazione indiretta nel disegno industriale e nell'architettura, per una programmatica ricerca di sintonia con "l'era della meccanizzazione" lascia dunque inalterato l'assunto di partenza. Che è palesemente assunto ottimistico, ancorché problematico e interrogativo. L'astrazione, dunque, come problema e non – come in un primo momento sembra ritenere lo stesso Le Corbusier – superficiale esercizio decorativo, anche se a questo essa si ridusse. L'esperienza del gruppo Cercle et Carré, fondato a Parigi nel 1929 per perseguire la parola d'ordine "struttura ed astrazione" (Torres García, Mondrian, Arp, Ozenfant, Léger...), e quella immediatamente successiva del ben più dilatato movimento Abstraction-Création (1931-1936), con Herbin (1882-1960), Delaunay, Kupka e tanti altri aderenti sparsi in Europa, rimangono tuttavia punti di riferimento imprescindibili per tanta parte dell'avanguardia internazionale. Allo svizzero Max Bill (1908-1994), architetto, pittore, scultore, designer, teorico e didatta, il ruolo di mediatore fra la tradizione bauhausiana d'anteguerra e gli sviluppi successivi di una cultura del progetto, culminata, agli inizi degli anni cinquanta, nella fondazione della Hochschule für Gestaltung di Ulm, progettata e diretta dallo stesso Bill. Cui, peraltro, si deve anche l'organizzazione a Basilea, ancora nel 1944, di un'importante mostra dedicata all'arte concreta. Ebbene, varrà la pena ricordare come allo stesso Bill possa essere attribuito il ruolo di parziale mediatore fra la tradizione della cultura progettuale europea e, altresì, del concretismo e delle esperienze dell'avanguardia sudamericana (brasiliana, in particolare), che tanta importanza avranno, nei due decenni successivi, nella genesi dei gruppi protagonisti, soprattutto a Parigi, delle vicende dell'arte programmata e cinetica. Si pensi soltanto al Movimento Madí (Movimento artistico d'invenzione*, composto, fra gli altri, da Arden Quin, Kosice, Rothfuss) e si pensi inoltre al ruolo svolto da Tomás Maldonado, pittore, designer, teorico e futuro docente e rettore della Hochschule, e al passaggio in Argentina, proprio alla fine degli anni quaranta, dell'architetto Ernesto Nathan Rogers, in qualità di docente ospite dell'Università di Tucumán e sostenitore dell'arte astratto-concreta. Per tacere, infine – ma è tutt'altra vicenda –, dell'influenza esercitata sugli architetti sudamericani da Le Corbusier, invitato in Brasile sin dal 1936.

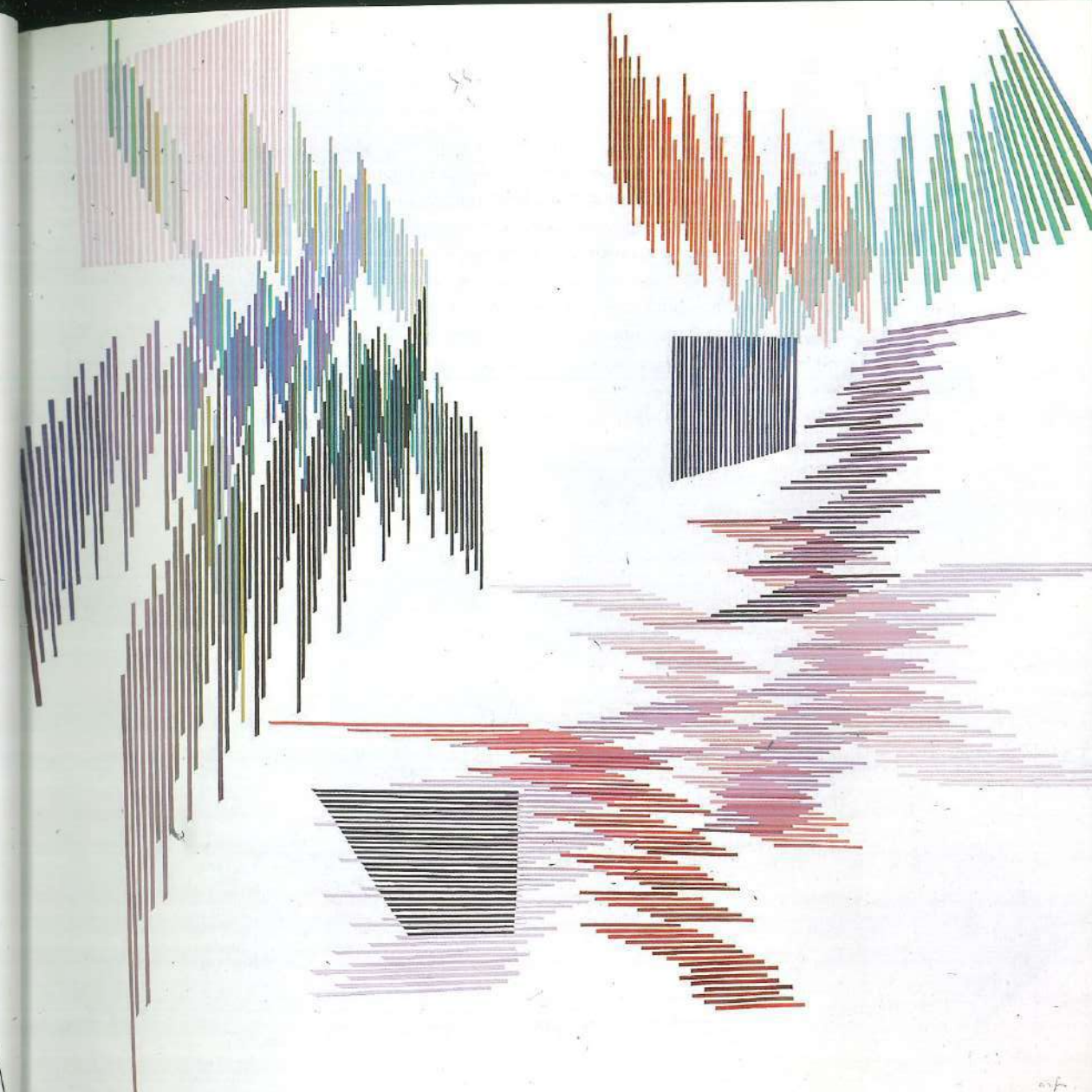
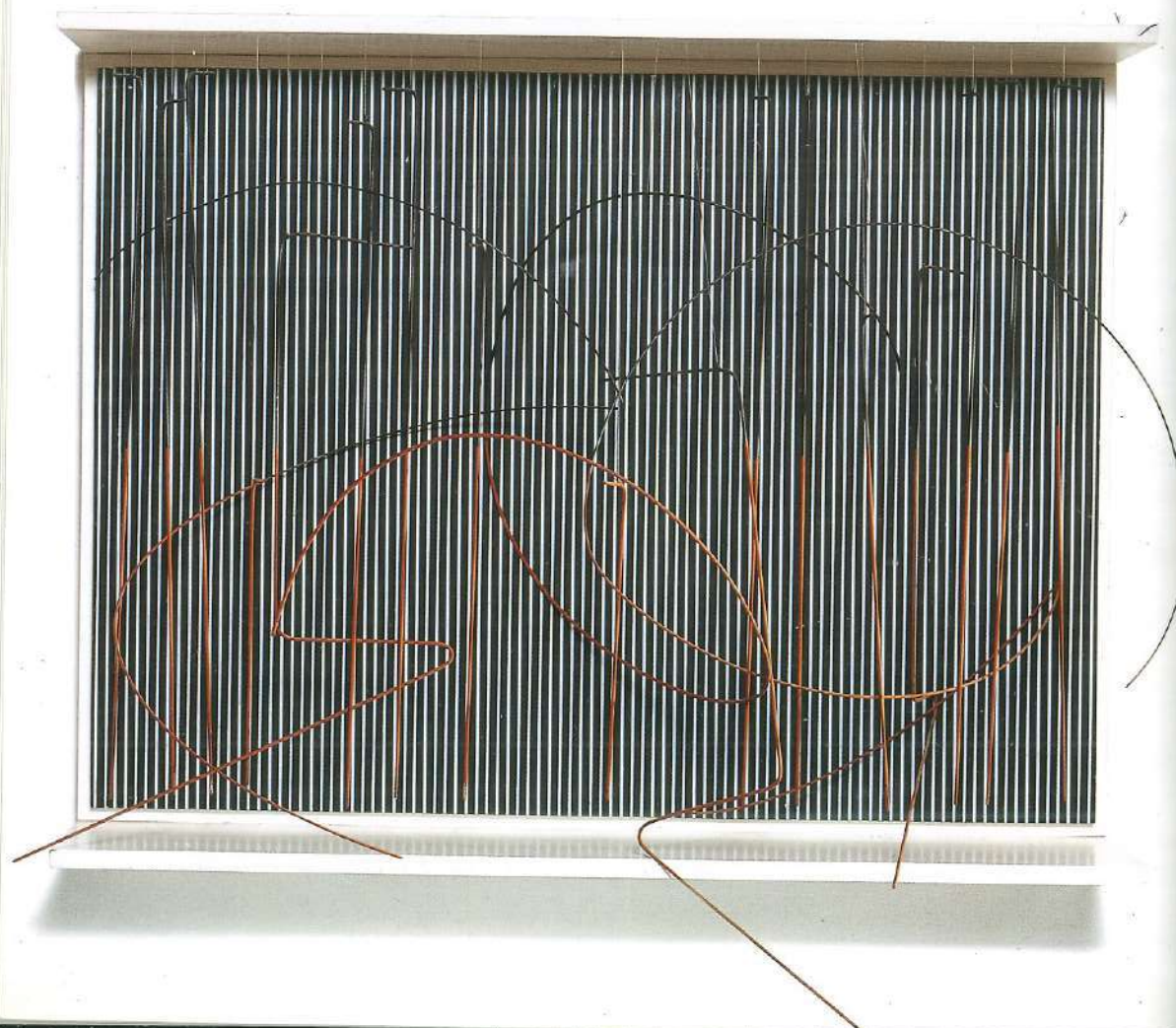
Anni cruciali, quelli collocati fra le decadi dei cinquanta e dei sessanta. Sono gli anni nei quali si elaborano i concetti guida delle imminenti neoavanguardie. L'arte è dominata dalla presenza, a volte ancora vitale, dei grandi maestri della generazione dell'ottanta: Picasso, Léger, Braque, Arp, Vantongerloo, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius..., mentre il linguaggio più diffuso, vero e proprio stile internazionale, è – nelle sue varie osservanze – l'informale.
Arte in qualche modo gridata, arte fortemente espressionistica, parallelo europeo dell'espressionismo astratto statunitense. Vi sono, è vero, le eccezioni italiane, i casi singoli e singolari – italiani certo, ma anche "cosmopoliti" – di Lucio Fontana (non diremo di Alberto Burri, che con l'informale ha avuto più di un'affinità) o del non meno grande e oggi non sufficientemente valutato Giuseppe Capogrossi. Tuttavia, è con la situazione determinata appunto dall'esistenzialismo informale che si sono dovute confrontare le sperimentazioni, e, più tardi, le tendenze operanti in nome di poetiche, teorie, tesi, valori non necessariamente univoci, ma tutti accomunati dalla volontà di investigare, senza troppe mediazioni, le ragioni oggettive del guardare, del vedere, del percepire, dell'illuminare, dell'ingannare otticamente e del creare opere, per così dire, "aperte" (si ricordi, a questo proposito, il noto libro di Umberto Eco, intitolato appunto *Opera aperta*, del 1962), tali cioè da imporre un comportamento integrativo e attivo da parte dello spettatore. Questo per quanto attiene agli aspetti operativi di ciò che è stato definito come arte programmata, cinetica e anche, dallo storico dell'arte Giulio Carlo Argan, gestaltica (dal tedesco *Gestalt*, forma, che rinvia alla teoria della Gestalt o Gestalttheorie, aspetto specifico della psicologia della percezione, studiata fra Otto e Novecento da pensatori quali Ehrenfels, Meinong, Benussi, Metelli, Kanizsa, Köhler, Koffka, Katz).
Ma vi sono degli aspetti ideologici e di programma (qui il termine rischia di creare un bisticcio con la denominazione dell'arte programmata, che tale è per la predeterminazione dei suoi obiettivi e delle sue procedure) che vanno in direzioni differenti. Per esempio il frequente orientamento al lavoro di gruppo, dunque alla creazione di gruppi e, inoltre, l'attribuzione di significati e funzioni politici, contestativi di un sistema dell'arte mercantile e borghese. Naturalmente oggi una tale terminologia può lasciare perplessi, ma negli anni che vanno dal 1968 al 1976 si è innegabilmente registrata una vocazione al dissenso, volta a favorire una destinazione genuinamente sociale dell'operare degli artisti. Rimane dubbia e pare oggi – come già allora – ingenua la fiducia in una rigenerazione politica, appunto basata sul coinvolgimento sociale. Scopo evidentemente difficile da perseguire con linguaggi artistici radicali in circostanze che, solo per abbaglio o "fuga in avanti", potevano essere scambiate per prerivoluzionarie. Del resto, lo slittamento sufficientemente morbido dei postumi di quelli che in Italia furono definiti "anni di piombo" (per terrorismo, di Stato o no, e altro) a un clima neo-Biedermeier di ripiegamento intimistico sul privato o, per qualcuno, sulla restaurazione, come già dopo il 1815, sta lì a confermarlo.
Rimane il fatto che – impolitici o politici che siano stati – i gruppi o i singoli artisti (si sarebbe forse dovuto chiamarli "operatori"?) – da Enzo Mari a Julio Le Parc o al gruppo N –, che abbiano o meno deciso di subordinare il lavoro artistico alle prospettive della lotta di classe, tutti costoro hanno agito nell'ambito dell'arte programmata e cinetica di estrazione costruttivista e concretista. Tecnicamente lo hanno fatto in sintonia, e magari in sintonia critica, con le stesse realtà modernistiche che, negli anni venti, avevano entusiasmato, non si dice i futuristi, ma almeno il Le Corbusier purista dell'Esprit nouveau. Chiariamo immediatamente: il cinetismo non è il macchinismo, e il movimento in quanto tale è un concetto, un'essenza, una categoria del pensiero prima ancora di tradursi in meccanismo, oggetto o altro. Raramente è accaduto – forse proprio con

Gianni Colombo, *Strutturazione fluida*, 1961. Collezione privata.

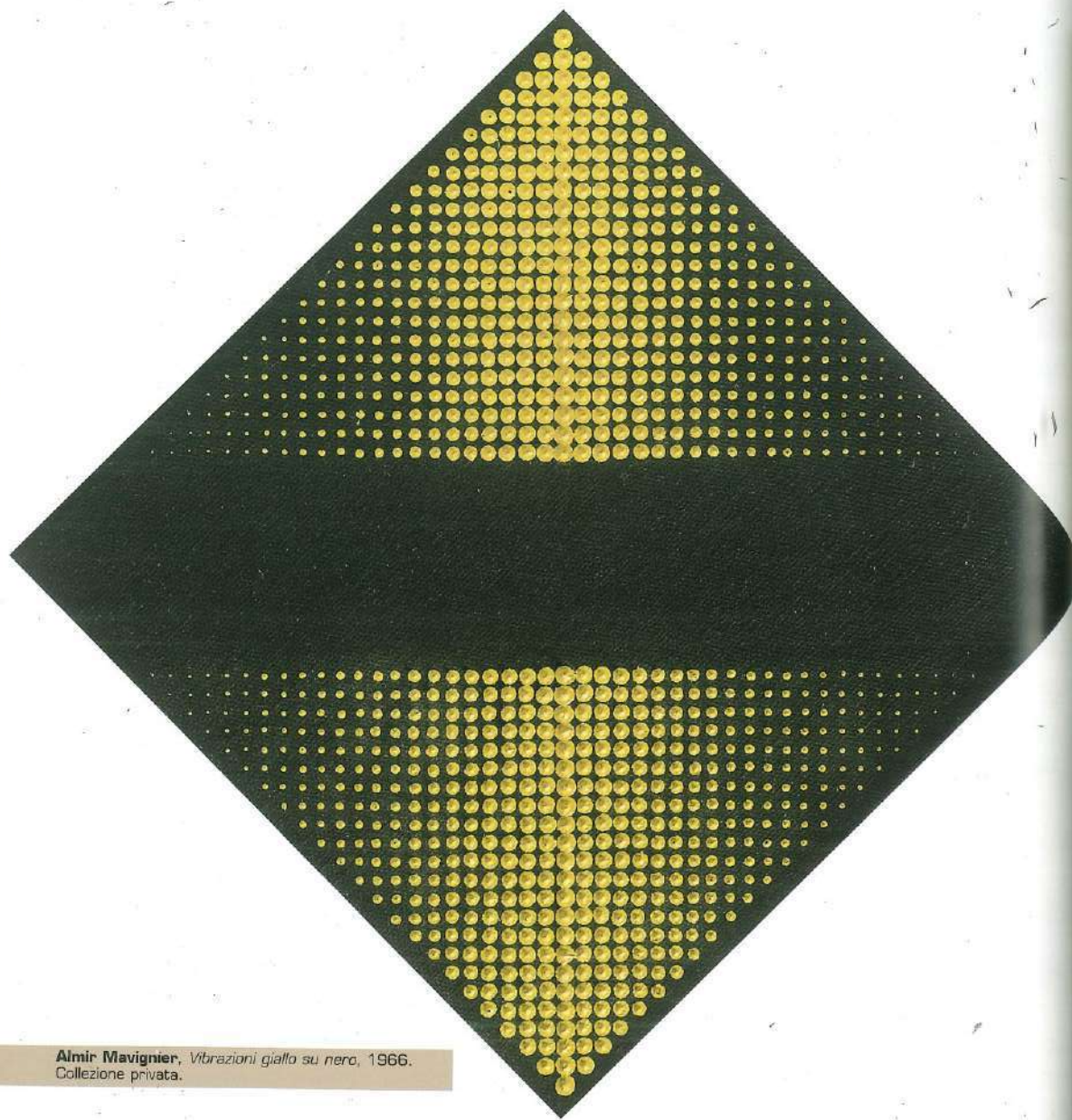
il *Modulatore di luce e spazio* di Moholy-Nagy o con qualche opera di Schöffer (penso per esempio alla *Scatola luminodinamica* del 1958) – che il *medium* travalicasse il suo ruolo ausiliario per assumere integralmente anche il ruolo di forma e di immagine. Nel caso degli operatori dell'arte cinetica, il confronto non si pone dunque nei termini di un'infatuazione, persino ingenua, per l'era della meccanizzazione, ma piuttosto in quelli di un impiego consapevole di strumenti ritenuti neutrali, anti-sentimentali, asettici, puristici, che tuttavia presuppongono la più tipica fenomenologia del modernismo storico, le cui icone più paradigmatiche ed efficaci possono essere individuate nei dipinti di Fernand Léger.

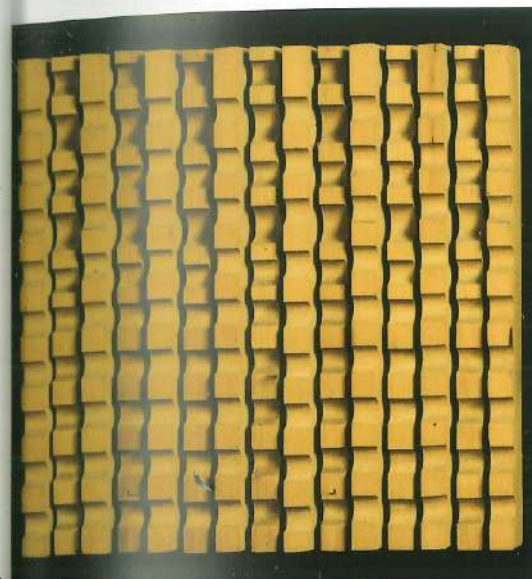
Chiunque ne abbia memoria, per aver vissuto con qualche consapevolezza in quel periodo, potrà confermare come, anche simbolicamente, il 1960 segni la linea spartiacque tra un

a sinistra: **Yaacov Agam**, *Bn + Color*, 1966-1968. Collezione privata.
sopra: **Getulio Alviani**, *Disco*, 1965. Collezione privata.

prima e un dopo. È il primo anno al di là del decennio che segna la metà dello scorso secolo e, dunque, è l'anno che incomincia a *proiettare* il Novecento verso il Duemila e che, in un certo senso, incomincia a *progettarne* (il verbo è lo stesso) il futuro dopo il precoce segnale d'avvio dato dalla mostra "Mouvement", allestita a Parigi nella Galerie Denise René nel 1955 (anno di morte di Léger!), che aveva potuto contare sulla malleveria teorica del pittore di origine ungherese Victor Vasarely.
È proprio tra il 1959 e il 1960 che in Europa e in Italia, la quale confermerà il suo ruolo centrale sulla scena internazionale dell'arte a partire da quel periodo, incominciano a precisarsi le circostanze che, dopo le premesse poste dai movimenti d'avanguardia negli anni tra le due guerre mondiali, porteranno di lì a poco alla definizione delle nuove linee di ricerca. Non più il gesto libero e i grumi di materia pittorica propri dell'informale,

con le conseguenti linee interpretative affidate a una critica pensosa e lirica allo stesso tempo, ma invece il rigore calvinistico di una sorta di "ritorno all'ordine", fatto di un rifiuto sostanziale del colore, di un'autentica cromofobia, solo in parte riconducibile a certi paradigmi del purismo pittorico-architettonico degli anni venti (fra van Doesburg, Ozenfant e Jeanneret, non ancora nominatosi Le Corbusier). E poi, ancora, realizzazione di opere neutre, elaborate da "collettivi di lavoro", cioè gruppi che agiscono impersonalmente. Corsi e ricorsi della storia, evidentemente, ma anche pronunce nuove, dislocate fra Francia, Italia, Iugoslavia, Sudamerica (per opera di artisti sudamericani per lo più emigrati a Parigi). In sintesi, una risposta europea, fortemente connotata, all'arte statunitense, a sua volta ampiamente alimentata dall'apporto di grandi artisti immigrati (da Hofmann a Gorky, da De Kooning a Rothko).
Quasi contemporaneamente, fra Parigi, Milano e Padova, tra il 1959 e il 1960, si formano i principali gruppi che animeranno la scena dell'arte cinetica e programmata.
Nell'ottobre del 1959, a Milano, viene fondato il Gruppo T. Ne fanno parte Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, Giovanni Anceschi, Davide Boriani e, dal 1960, Grazia Varisco. A eccezione di Anceschi, sono tutti allievi di Achille Funi all'Accademia di Brera. Nulla di più distante dalle ricerche in atto e tuttavia trasmissione di un metodo e di un'idea anche artigianale del fare e della forma a dei giovani ventenni, che serberanno un ricordo grato del maestro. Sempre a Milano, nello stesso anno, vede la luce il primo

a sinistra: **Jesùs Rafael Soto**, *Escritura con ladrillo*, 1977. Collezione privata.
sopra: **Arend Fuhrmann**, *Ritmo scalare lineare orizzontale-verticale con andamenti fra loro contrari*, 1976. Courtesy Studio Dabenni, Lugano.

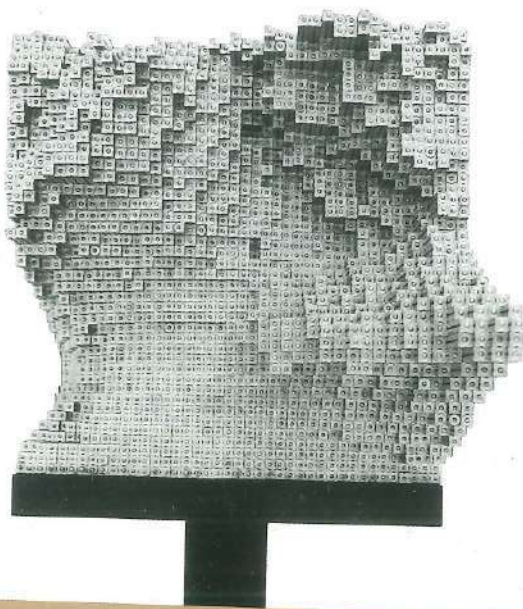
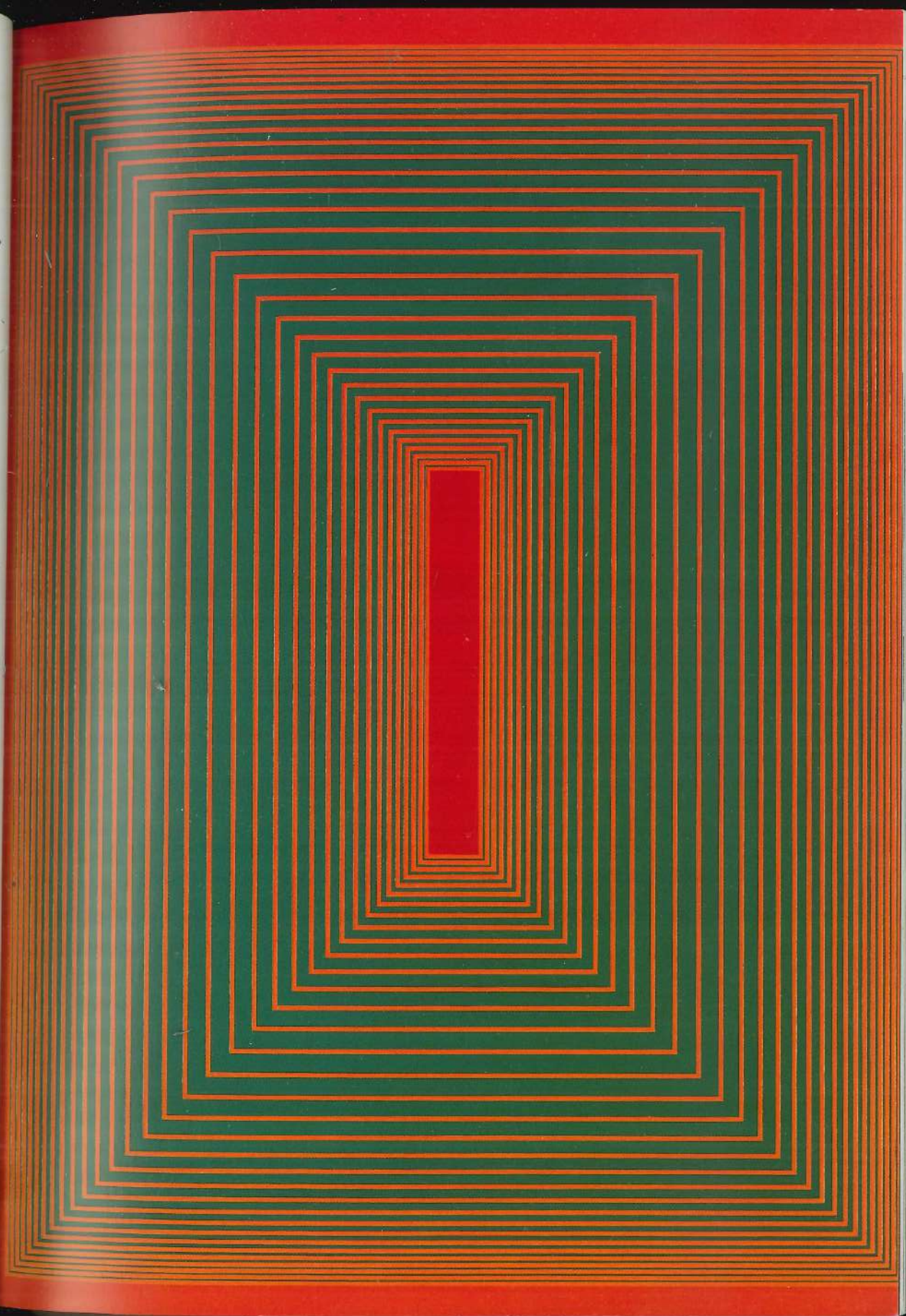
numero della rivista "Azimuth", diretta dagli artisti Enrico Castellani e Piero Manzoni. Di vita brevissima, essa testimonierà un malessere vissuto, la necessità di produrre opere diverse dai "quadri" e di non praticare più la "pittura" e dunque di trovare alternative alle regole del mercato. "Azimuth", in senso stretto, non è esattamente un antefatto delle ricerche visuali; tuttavia, le inquietudini di cui si fa veicolo e le opere che pubblica (di Fontana, Manzoni, Mack, Piene, Castellani e altri) indicano con sufficiente precocità la direzione di una riduzione "essenziale" degli elementi che concorrono al costituirsi del linguaggio e dell'opera d'arte. Fra l'altro, i tedeschi Heinz Mack, Otto Piene e Günther Uecker, fin dal 1957, avevano dato vita a Düsseldorf al Gruppo Zero. Vagamente orientato alle ricerche visuali, e relativamente eclettico nelle adesioni (Tinguely, Arman, Manzoni,

Castellani, Soto, Dorazio, Bury, Mavignier, Graevenitz, Fontana, Pohl, Klein, Arnaldo Pomodoro...), il gruppo allinea tuttavia alcuni protagonisti della costituenda Nuova Tendenza: Soto, Mavignier, von Graevenitz. Inoltre, non si può certo negare che Jean Tinguely, nei modi di un neodadaismo piuttosto ludico, avrebbe praticato clamorose e sonore forme di un cinetismo da *bricoleur*, apparentemente antitecnologico.
Sempre nel 1959, a Padova, viene costituito il Gruppo N. Ne fanno parte Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Gabriele Landi e Manfredo Massironi. Nessuno di essi firma individualmente le sue opere, nel nome di una poetica e di una produzione, letteralmente, collettiva. Padova non è Milano, anche se vi insegnava Umbro Apollonio,

Almir Mavignier, *Vibrazioni giallo su nero*, 1966. Collezione privata.

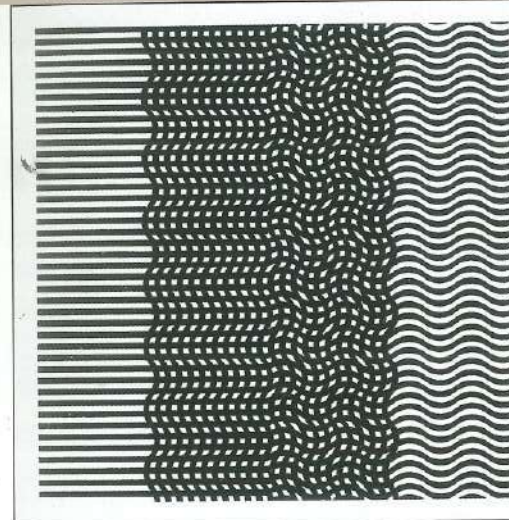
critico d'arte fra i più prestigiosi e attento alle ragioni dei nuovi linguaggi e, fra l'altro, conservatore dell'archivio storico della Biennale di Venezia. Apollonio sarà proprio uno dei commentatori maggiormente impegnati nella definizione di quella che, soprattutto dopo le famose mostre di Zagabria, verrà appunto denominata anche Nuova Tendenza. Della quale, inoltre, farà parte la figlia dello stesso Apollonio, Marina (1940). Anche Giulio Carlo Argan, già interprete cruciale della vicenda del Bauhaus, sarà sostenitore non militante, ma ideologico, di un'arte di matrice progettuale.
Il milanese Gruppo T è stato capace di agire lungo il crinale che separa le ragioni dell'occhio da quelle degli altri organi preposti alla percezione o che invece le collega (si pensi soltanto agli sviluppi delle intuizioni di Gianni Colombo, interrotte da una morte prematura nel 1993). Colombo, lasciandosi alle spalle le premesse poste dallo sperimentalismo spregiudicato di Lucio Fontana, ha costruito situazioni spaziali para-architettoniche paradossali, destabilizzate e destabilizzanti. Provenendo da una famiglia di industriali dell'elettricità e avendo acquisito sin dall'infanzia una notevole familiarità con questo tipo di energia, Colombo era stato in grado di adoperare con grande consapevolezza il mezzo elettrico per ottenere risultati differenti, ma sempre indirizzati alla manipolazione e all'alterazione degli stati di quiete della forma, reale o virtuale che fosse. Partire dai dati della geometria per costruire fenomenologie del mutamento, del divenire, della pulsazione, dell'instabilità. Per proiettare più tardi tutto questo nella dimensione di un'arte ambientale

Ivan Picelj, *Relief*, 1962. Collezione privata.
François Morellet, *Installazione allo Studio d'arte contemporanea Dabenni*, 2002. Courtesy Studio Dabenni, Lugano.

non meno significativa di quella prodotta dagli artisti californiani, anche se diversamente orientata. Per ribadire, ancora una volta, l'importanza dell'apporto europeo, e segnatamente italiano alle neoavanguardie del dopoguerra. E per segnalare altresì come non porti molto lontano il circoscrivere le esperienze condotte dai protagonisti della Nuova Tendenza alla sola Nuova Tendenza. Anche perché i protagonisti hanno sempre saputo superare i limiti della corrente o del gruppo di appartenenza, continuando a operare egregiamente anche dopo la loro estinzione.
Soltanto più tardi, addirittura nel 1964, il contributo italiano alla definizione dell'arte programmata potrà contare sugli apporti di un altro gruppo milanese, denominato MID (Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca, Alberto Marangoni),

decisamente più orientato, rispetto al Gruppo N e al Gruppo T, a operare sul fronte della comunicazione visiva "applicata". Dal 1967 al 1992 il MID ha operato nel campo del disegno industriale, confermando per ciò stesso la connessione, del resto evidente e qui preliminarmente ribadita, con la "cultura del progetto", di volta in volta rappresentata dall'architettura, dal design e, appunto, dall'arte programmata. Del resto, se assumiamo l'arte programmata come uno stile internazionale, fiorito in non casuali circostanze storiche, anche come una moda (op art, *optical art* appunto) e addirittura come sorta di braccio secolare degli studi sulla percezione e, propriamente, della fenomenologia husserliana (è dei primi anni sessanta la traduzione italiana dei libri di Edmund Husserl e Merleau-Ponty), possiamo retrospettivamente attribuire la giusta collocazione, nell'economia del tutto, anche a quell'accidente architettonico costituito dal Padiglione Philips, realizzato da Le Corbusier all'Expo di Bruxelles, ancora nel 1958. Si trattò allora di una sorta di opera d'arte totale, relativamente estranea al consueto linguaggio del maestro svizzero. Una sorta di architettura multimediale, propiziata dalla nascente stagione dell'elettronica e concepita a mezzadria con l'ingegnere e compositore greco Iannis Xenakis, che aveva creato un vero e proprio spettacolo di suoni e luci mobili.

Pretendere una lettura univoca dei fenomeni rubricati alla voce "arte programmata" sarebbe metodologicamente errato e persino temerario. E non sarà impossibile individuare qualche punto di contatto fra la singolare performance architettonico-sonora di Le Corbusier e quelle, ugualmente luminocinetiche, ma più anarchicamente organizzate negli spazi urbani, degli artisti del già nominato Gruppo Zero.
Fra l'altro si può dire che la diffusione e l'affermazione della Nuova Tendenza in Europa (curioso: di lì a una decina d'anni si sarebbe chiamata Tendenza l'architettura neorazionalista ispirata da Aldo Rossi) siano state propiziate dal clima risultante sia da una serie di apporti disparati (la pittura monocroma o Monochrome Malerei, patrocinata dal critico Udo Kultermann nell'ambito o a ridosso del tedesco Gruppo Zero, ma con propaggini anche italiane – Manzoni e, in qualche modo, anche Castellani) sia dalle proposte provenienti dalle posizioni espresse, in Italia, ma con collegamenti internazionali, dalla Galleria Azimut (sede della mostra "Motus") e dalla omonima rivista "Azimuth". E, se la cosa non appare azzardata, con le cautele del caso, si potrebbero ascrivere alla vasta corrente del monocromo anche le ben note superfici metalliche, che hanno reso famosa l'opera importante e poliedrica di un protagonista come Getulio Alviani (1939), che dello studio e della promozione del grande linguaggio

Vjenceslav Richter, *Reliefumeter F*, 1972. Collezione privata.
Richard Anuskiewicz, *Fire Red*. Collezione privata.

dell'astrazione e di un'arte di matrice progettuale ha fatto una ragione di vita.
Certo è che in ciascuno vi è la volontà di respingere, impoliticamente o politicamente, una pratica della pittura giudicata estenuata ed estenuante e pertanto incapace di esprimere valori e significati di quell'era "spaziale", che un maestro della sperimentazione, come l'italo-argentino Lucio Fontana (1899-1968), aveva inteso quale sfondo ineludibile di un linguaggio innovatore, sin dalla seconda metà degli anni quaranta. E non pertiene agli obiettivi di questa ricognizione il giudizio sugli sviluppi della corrente spazialista, del resto eminentemente pittorica.
Fra esiti da astrazione geometrica, concretista (in Italia parte del Movimento arte concreta, MAC), meccanismi reali, azionati elettricamente – semoventi, insomma – e cinetismi virtuali (basati cioè su una sorta di estetica della ricezione programmata,

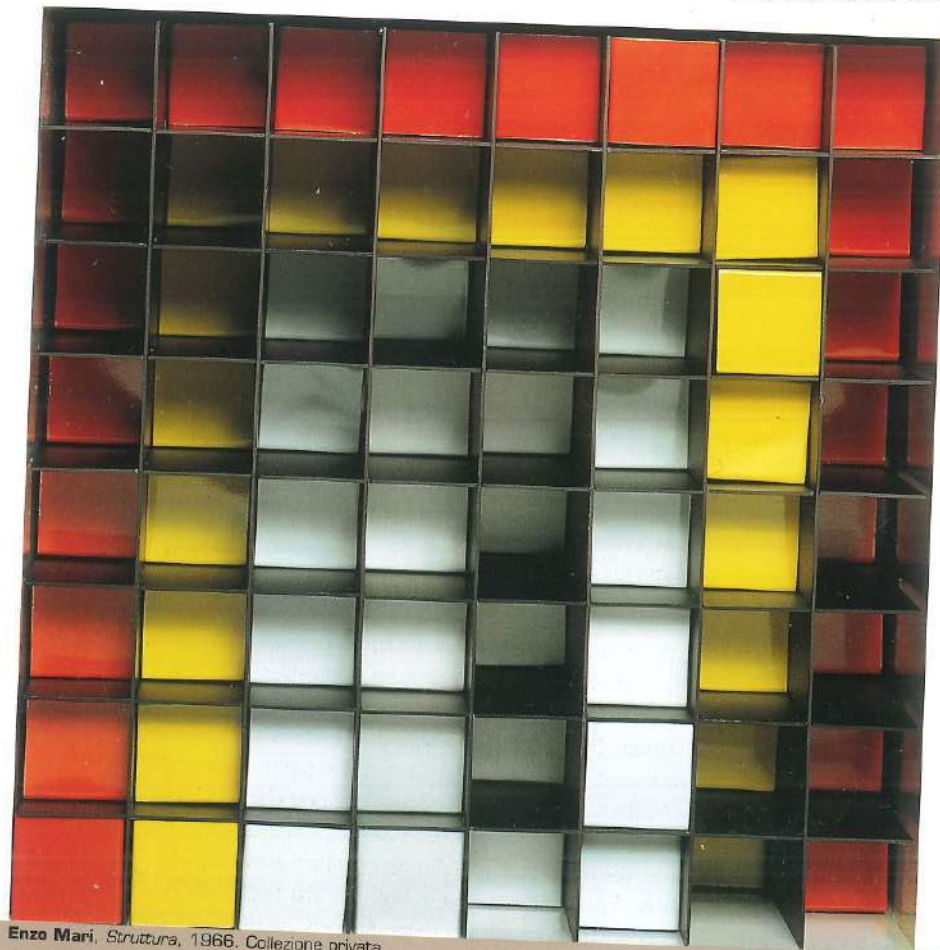
ovvero sulla progettazione di immagini appositamente studiate per imporre una precisa interazione fra l'occhio del riguardante e il carattere proprio dell'immagine, spesso costituita sia da una *texture* – struttura – sia da una tessitura, come nel caso delle superfici vibratili di alluminio realizzate dallo stesso Getulio Alviani, nel corso degli anni sessanta), numerose, e a volte anche noiose, si collocano le declinazioni delle ricerche visuali programmate. Ma ci sono anche casi come quello del più defilato pittore tedesco Arend Fuhrmann (1918-1984), ammiratore di Josef Albers, che, partito da una matrice concretista (negli anni cinquanta è in contatto con il MAC italiano), approda negli anni sessanta a ciò che Astrid Naff ha giustamente definito "l'ambigua linea di confine fra concretismo e op art". E vi approda proprio attraverso l'elaborazione di una fitta trama di linee orizzontali sottili, che animano lo spazio, dislocandosi, appunto, come una sorta di tessitura ritmata, quasi si trattasse di una partitura musicale astratta. Ciò che del resto è in sintonia, per esempio, con qualche opera di Yaacov Agam (1928) – si veda, per esempio, *Homage à J.S. Bach* (1965) – o di Luc Peire.
Per dire, dunque, di questa sorta di ecumène della visione, di internazionale della realizzazione progettuale della forma e dell'immagine, che, di volta in volta, passa attraverso l'impiego residuale di una pittura, non più tesa a realizzare "quadri", oppure

Getulio Alviani, *Rilievo a riflessione con incidenza ortogonale* (pavimento praticabile), 1967. Roma, Palazzo delle Esposizioni.
Henryk Berlewi, *Meccano-Faktura*, 1962. Collezione privata.

attraverso la costruzione di complesse immagini, oggettuali appunto, oppure, ancora, attraverso l'elaborazione di congegni tecnologici, il cui scopo non è quello di esaltare la tecnologia ma quello di usarla per mostrare e dimostrare quanto siano complesse e imprevedibili le avventure della percezione, non solo visiva, quando sia in grado di irrompere anche nello spazio della vita.
Fra il 1960, anno della sua fondazione, e il 1968, anno del suo scioglimento, è stato attivo a Parigi il Groupe de Recherche d'Art Visuel, meglio noto come GRAV. Ne sono stati fondatori François Morellet, Joel Stein, Jean-Pierre Yvaral, Julio Le Parc, Horacio García Rossi e Francisco Sobrino. In verità, l'atto di fondazione viene sottoscritto anche da Hugo Rodolfo Demarco, Héctor García Miranda, François e Vera Molnar, Sergio Moyano Servanes, che però, ben presto, si separano dai colleghi. Le Parc (1928), García Rossi (1929), Demarco (1932) sono sudamericani, a conferma dell'importanza degli apporti provenienti da quel continente in un costante rapporto dare-avere con l'Europa (sudamericano, ma a sua volta trapiantato a Parigi, inoltre, è un altro protagonista come Jesús Rafael Soto, nato nel 1923, peraltro estraneo al GRAV, sebbene gravitante nella medesima galleria di Denise René). Contrari persino all'impiego della parola "arte", i membri del GRAV intendono collocare le loro ricerche "sul piano immateriale situato fra l'oggetto plastico e l'occhio umano".

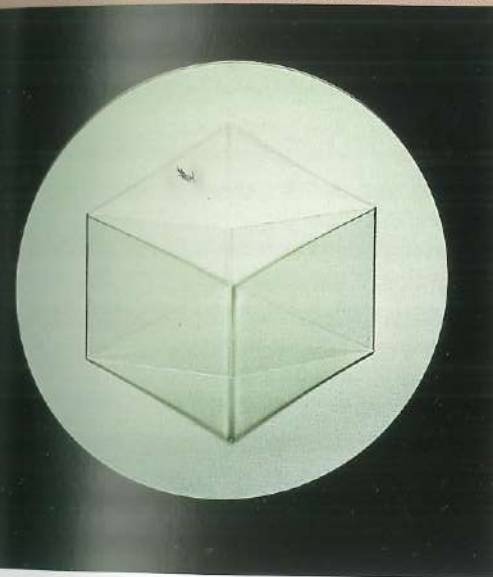
Kenneth Martin, *Change and Order*, 1982. Collezione privata.

Pol Bury, *Punctuation*, 1968. Collezione privata.

L'analisi della relazione immagine-movimento-tempo è tra gli obiettivi da perseguire. Ma ampia e socialmente, se non politicamente, connotata intende essere l'azione del GRAV, nella prospettiva, appunto, di un rinnovamento del rapporto arte-società e della stessa figura sociale dell'artista, figura ancora unica e isolata, dedita a un pericoloso culto della creazione. Ciò che il GRAV intende contestare, otto anni prima del fatale 1968, è "L'elaboration pour l'élite, la production d'œuvres uniques, la dépendance au marché de l'art". Che fare allora? "Creare opere moltiplicabili, cercare nuovi tipi di 'realizzazioni' al di là del quadro e della scultura; liberare il pubblico dalle inibizioni prodotte dall'estetismo tradizionale..."
La volontà di rinnovamento coltivata dal GRAV è sufficientemente radicale per respingere totalmente le forme d'arte non già della tradizione classico-naturalistica, ma anche quelle della tradizione del moderno, non escluse l'arte astratta costruttivista e quella concreta. Non si dice poi di quella informale. "Spiazzare la funzione abituale dell'occhio verso una nuova situazione visuale basata sul campo della visione periferica e l'instabilità."
Paradossalmente, dopo aver intrattenuto non occasionali rapporti con la galleria di Denise René, che, in qualche modo, contraddicono agli assunti di programma del GRAV, nell'autunno del 1968 esso si scioglie, del resto secondo il destino di tutti i gruppi.
Il premio conferito a Le Parc nella Biennale di Venezia del 1966 era già stato un segnale di ineludibilità dell'integrazione individuale nel sistema. Ed è appena il caso di ricordare come l'ultimo gran premio della Biennale veneziana, nello stesso contestativo 1968,

sia stato conferito a un altro maestro della Nuova Tendenza: Gianni Colombo.
Inteso come collettivo il GRAV era uscito nelle strade, aveva realizzato delle performances, degli happening "europei", consegnati alla memoria labile della documentazione fotografica, cinematografica o televisiva. Le opere, anche molto differenti, dei suoi associati hanno interpretato gli aspetti canonici della fenomenologia della ricerca visuale programmata. Le dimensioni del virtuale (Yvaral), dell'oggettuale (Sobrino), del cinetico (Le Parc, Garcia Rossi, Morellet) sono state esplorate in profondità, ma forse con la relativa superficialità ed evasività che una componente spettacolare "mondana" recava con sé.
Il tempo ha finito con l'attribuire la giusta collocazione a ciascuno e a distribuire ruoli e pesi. François Morellet (1926) prosegue con esiti molto felici un lavoro sperimentale che ormai ha preso ben altre direzioni. Sorta di particolare riscrittura (non priva talvolta di accenti persino decorativi) di un minimalismo qualificato dall'uso della luce al neon. Si tratta di operazioni anche più sottili di quanto le apparenze talvolta non mostrino, condotte a parete, rievocando la funzione dell'oggetto "quadro" per metterne in discussione, contestualmente, gli statuti e gli assetti. Di più forte impatto gli interventi a scala ambientale, come quello realizzato nel 1998 e progettato da Renzo Piano, nell'edificio Daimler-Chrysler, del quale un sottile neon invadeva un'intera ala. La filosofia di un intervento del genere risale alle geniali anticipazioni di Lucio Fontana (si pensi alla struttura

Enzo Mari, *Struttura*, 1966. Collezione privata.

al neon per lo scalone d'onore della Triennale di Milano del 1951), più tardi intelligentemente raccolte da Gianni Colombo, che, del resto, di Morellet fu amico e interlocutore. Ancora una buona risposta anti e posticipata al minimalismo d'oltreoceano.
L'internazionalismo convinto – l'europeismo *ante litteram* – della Nuova Tendenza trovò nel liberalismo estetico della Jugoslavia socialista, nella versione autogestita del maresciallo Tito, una sponda irripetuta, sebbene il regime fosse ufficialmente votato al realismo e, ancora nel 1951, Ivan Picelj avesse fondato il movimento "contestativi" di avanguardia Exat 1951. Nella Zagabria del 1961 venne organizzata da Almir Mavignier, dopo intensi contatti con Matko Mestrović, Božo Beck, Boris Kelemen, Radoslav Putar e Ivan Picelj, la mostra intitolata

Mario Ballocco, *Induzione di un quadrato a lati curvi*, 1970. Collezione privata.
Gabriele de Vecchi, *Strutturazione virtuale*, 1964. Collezione privata.

"Nove Tendencije". Questi gli espositori: Adrian, Biasi, Castellani, Chiggio, Christen, Costa, Dorazio, Gerstner, v. Graevenitz, Kammer, Knifer, Landi, Le Parc, Mack, Manzoni, Massironi, Mavignier, Morellet, Müller, Oehm, Picelj, Piene, Pohl, Rot, Stein, Talman, Uecker, Wyss, Zehringer.
Come si vede, un panorama variegato, in cui compaiono pittori puri come Dorazio, le cui fitte trame reticolari, all'epoca, sembravano apparentarsi a quelle di Morellet, e certi Manzoni e Castellani, che erano autori "nuovi" e di tendenza, ma solo vagamente in sintonia (Castellani, in verità) con gli altri. Ma è pur vero che Manzoni, in quanto direttore di "Azimuth", aveva esposto opere del gruppo Motus, che poi sarebbe diventato il GRAV. Fra gli artisti esposti si faceva notare lo iugoslavo Ivan Picelj (1960), che, del resto, con altri suoi connazionali (Vjenceslav Richter, Miroslav Sutej, Julje Knifer) era, se non tra i protagonisti, tra i buoni fiancheggiatori dell'arte "sistematica", che appunto nelle manifestazioni di "Nove Tendencije" si sarebbe riconosciuta. Alla prima edizione della rassegna, altre ne sarebbero seguite, fino al 1973. E proprio sulla scia del clima creato dall'interesse diffuso per i linguaggi programmati, per l'arte di ispirazione ottico-cinetica, che deve essere collocata anche la nascita, peraltro successiva, della rivista "Bit", veicolo significativo del dibattito sull'applicazione della teoria dell'informazione all'estetica (Abraham Moles, Max Bense), e dunque anche dell'impiego del computer nell'arte, e di tematiche affini. Promosso dalla Galleria d'arte contemporanea di Zagabria, il periodico venne pubblicato dal 1969 al 1972.
Nel 1963, sempre a Zagabria, si sarebbe svolta la seconda edizione di "Nove Tendencije",

e altre ne sarebbero seguite, ma l'anno prima Bruno Munari avrebbe promosso una mostra itinerante intitolata "Arte Programmata" (ecco comparire l'insegna canonica), che si sarebbe avvalsa di una presentazione di Umberto Eco. Fra il 1963 e il 1964 l'aspirazione a un'arte esatta, programmata, tecnologica, di gruppo, a un'astrazione raffreddata e oggettuale, avrebbe conosciuto una stagione particolarmente felice. Il riconoscimento della critica e delle istituzioni ufficiali, come la Biennale di Venezia, che proprio in occasione della sua 32ª edizione (1964), peraltro e malauguratamente votata al lancio memorabile della pop art, aveva diramato inviti a esponenti di primo piano della Nuova Tendenza, lungi dall'incoraggiare ulteriori sviluppi (già, quali?) di un'arte esatta, è invece coinciso con un lento e tuttavia irreversibile processo di sfaldamento e ripensamento. Non sono mancati, peraltro, gli apporti epigonali che hanno generato manierismi, accademismi e sottoprodotti in varie contrade d'Europa (pensiamo al gruppo italo-francese CO. MO., Constructivisme et Mouvement, nato nello stesso anno in cui si è sciolto il GRAV: Nino Calos, Ivan Contreras Brunet, Romano Maria Zanotti Bianco, Luc Peire, Michel Seuphor, Vincenzo Arena, Leo Breuer, Louis Benedicq).
Deve in ogni caso essere ricordato che, nel 1965, l'offensiva artistica statunitense ha registrato un altro episodio significativo: la famosa mostra intitolata "The Responsive Eye", ordinata presso il Museum of Modern Art di New York da W.C. Seitz.
L'orientamento decisamente eterodosso della rassegna ha consentito al curatore di estendere l'invito a parteciparvi ad artisti impegnati sul fronte dell'"immagine-colore", come Morris Louis e Kenneth Noland, oppure l'italiano, ben conosciuto negli Usa, Piero Dorazio. Le opere dei primi due non rispondono strettamente al criterio della programmazione, tuttavia chiamano in causa qualche effetto singolare di cimento ottico, che può variamente essere confermato dalle opere di altri maestri americani, come Clifford Still, Mark Rothko,

Josef Müller-Brockmann, *Verdichtung und Auflösung mit vier Farben in fünf Gradierungen*, 1974. Collezione privata.

Barnett Newman o Ad Reinhardt, normalmente rubricati (a eccezione dell'ultimo dei quattro) fra i protagonisti di un impressionismo astratto o della pittura *color field*, ovvero della *post painterly abstraction*. Si potrebbe discutere a lungo sulla pertinenza di inclusioni simili. Esse, in ogni caso, confermano l'opportunità di considerare i "prodotti" delle Nuove Tendenze in maniera non rigida e puritana, poiché vasta e varia è la famiglia dell'astrazione.
Decisamente più prossimo all'idea europea di un'arte ottico-cinetica l'americano Richard Anuskiewicz (1930), allievo di Josef Albers e vaghissimo affine di Victor Vasarely. Al nome di Anuskiewicz andrebbero inoltre aggiunti quelli di Julian Stanczakl, altro allievo del maestro tedesco, e poi ancora il gruppo Anonima. Ma un dato appare paradossale: nello stesso anno (1965) in cui Seitz orchestra la mostra "The Responsive Eye", Donald Judd e il collega Robert Morris, protagonisti della tendenza minimalista, realizzano alcune opere paradigmatiche della nuova corrente. E se gli ottico-cinetici erano andati contro il lirismo e l'autobiografismo informali, l'impersonalità seriale delle forme minimaliste adesso contesta algidamente non già l'espressionismo astratto, da tempo storicamente concluso, ma piuttosto l'invadenza iconica della pop art.
Sorta di club internazionale, i cui soci nel frattempo hanno percorso strade diverse, arricchendo il patrimonio di significati e declinazioni del linguaggio, anche imprevedibili (pensiamo, per esempio, all'ampiezza e intelligenza degli apporti di Getulio Alviani, alle proiezioni molteplici, performative ambientali, iconiche, progettuali – nell'ambito del design – e persino architettoniche delle sue opere, dislocate nell'arco di un quarantennio), la vasta famiglia degli artisti che credono, o hanno creduto, a volte persino fideisticamente, nelle virtù rigenerative di un linguaggio oggettivo, scientifico, esatto, programmabile, comprende autori di origini culturali e orientamenti operativi non sempre facilmente assimilabili. Fra l'altro, per taluno, la ricerca si è identificata essenzialmente con esercitazioni epidermiche, più decorative che problematiche, come quelle della sopravvalutata Bridget Riley (1931).
Figure importanti rimangono, oltre agli artisti citati finora, il polacco Henryk Berlewi (1894-1967), nell'opera del quale viene confermata la matrice astrattista e costruttivista di una parte almeno delle Nuove Tendenze. Si consideri l'opuscolo-manifesto *Meccano-Faktura* (1924), pubblicato in occasione di una mostra di opere astratte, ispirate a forme geometriche e meccaniche. E si consideri, altresì, l'omonimo collage del 1962. A onta di quanti pretendono di attribuire necessariamente origini meno storicizzabili a tutto il filone "ottico".
Sul fronte delle varie applicazioni del cinetismo non potrà essere dimenticato l'inglese Kenneth Martin (1905-1984), la cui moglie, Mary Martin Balmford (1907-1969), appare invece più legata alle poetiche dell'astrattismo. Ancora sul fronte del cinetismo virtuale sono da ricordare i già menzionati Yaacov Agam e Almir Mavignier, brasiliano, il belga Pol Bury (1922) e Jesús Soto (1923), venezuelano. Nell'ambito di una visualità strutturata, invece, andrà citato il lavoro precorritore degli italiani Mario Ballocco (1913), impegnato anche teoricamente, e quello di Enzo Mari (1932), meglio conosciuto come grande designer, nonché quello dello svizzero Josef Müller-Brockmann (1914-1993).
Specifici punti di ricerca degni di attenzione sono stati inoltre esperiti da Gabriele de Vecchi, Edoardo Landi, Grazia Varisco. Mentre ad Antonio Lo Savio (1935-1963) e Paolo Scheggi (1940-1971), autori di ispirazione peraltro molto differente, si devono precoci, e purtroppo precocemente concluse, ricerche sulla costruzione e sulla visione.
A ciclo storico terminato, la sopravvivenza della vicenda complessa dell'arte programmata è affidata al lavoro di autori, che, individualmente e sotto vesti molto mutate, operano con una libertà che esclude qualsiasi possibilità di configurare una tendenza rediviva, ma che tuttavia si pongono come una sorta di coscienza sotterranea della visualità.

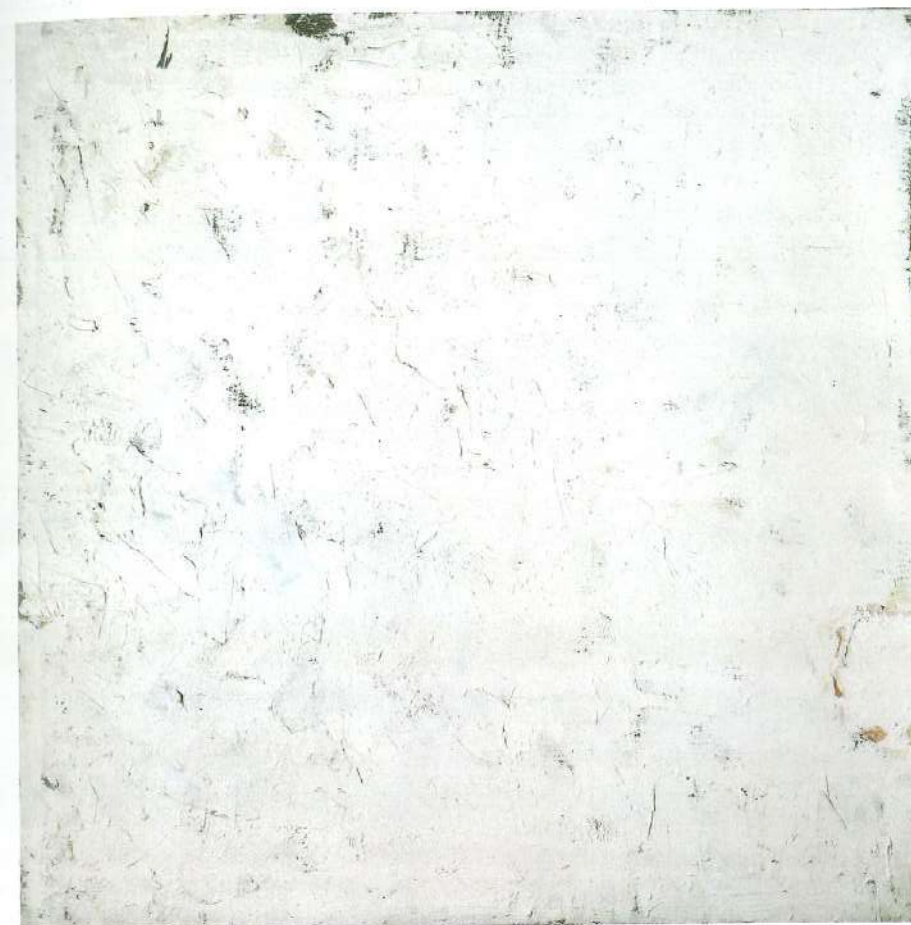
RICERCHE MINIMALISTE E ANALITICHE

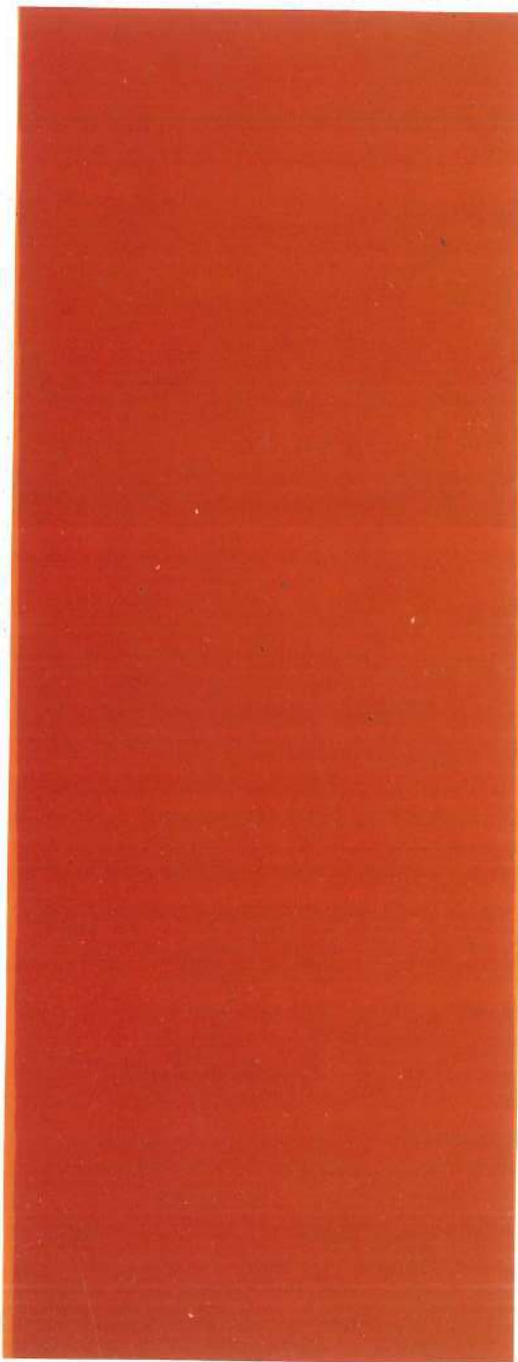
di Francesco Poli

Insieme alla pop art, l'altra principale tendenza protagonista del radicale cambiamento del clima artistico intorno al 1960, in totale contrapposizione all'allora dominante soggettivismo espressivo dell'action painting americana e dell'informale europeo, è quella minimalista, in pittura e scultura. Una tendenza (o, se si vuole, un'attitudine operativa) caratterizzata dall'antiespressività, dall'impersonalità e freddezza emozionale, dall'enfasi sull'oggettualità e fisicità dell'opera, dalla riduzione alle strutture elementari del linguaggio plastico e pittorico, dalla letteralità autoreferenziale dei volumi, delle superfici bidimensionali e degli interventi segnici e cromatici. Dal punto di vista critico, il termine minimalismo andrebbe applicato in senso stretto solo alle esperienze artistiche americane di questo tipo, ma viene

normalmente utilizzato, in senso più generico, anche per definire l'insieme delle ricerche europee riduzioniste e analitiche, autonome e originali, in certi casi in anticipo rispetto a quelle d'oltreoceano (per esempio i monocromi di Yves Klein o di Piero Manzoni). In queste pagine si prenderà in considerazione prima la situazione negli Stati Uniti e poi quella europea. I protagonisti della minimal art americana sono da un lato Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin e Sol LeWitt (e inoltre Tony Smith, Ronald Bladen, Larry Bell), con lavori di scultura articolati soprattutto in installazioni ambientali, e dall'altro lato, nel campo della pittura, Frank Stella, Robert Ryman, Agnes Martin, Brice Marden, Richard Tuttle, Robert Mangold, a cui si possono aggiungere, come precursori riconosciuti, Barnett Newman e Ad Reinhardt. La situazione europea è più complessa e frazionata, con ricerche individuali anche molto diversificate. Si possono citare qui artisti francesi come Yves Klein, François Morellet, i gruppi BMPT e Support-Surface; il polacco Roman Opalka; i tedeschi Wolf Knoebel (IMI), Blinky Palermo, lo scultore Ulrich Rückriem, e per certi aspetti Gerhard Richter; e infine gli italiani Piero Manzoni, Enrico Castellani, Francesco Lo Savio, Giorgio Griffa, e, con valenze molto specifiche, Giulio Paolini.
A usare per primo la definizione di minimal art è stato il critico Richard Wollheim (*Minimal Art*, in "Art Magazine", gennaio 1965). Questo termine, anche se, come succede quasi sempre, era stato rifiutato dagli artisti interessati che lo consideravano troppo riduttivo

sotto: **Carl Andre**, *Pyramid* (*Square Plan*), 1964 (distrutto, ricostruito nel 1970). New York, Solomon R. Guggenheim Museum.
a destra: **Robert Ryman**, *Untitled*, 1959

e indifferenziato, si impone in modo definitivo, a scapito di altre "etichette" meno fortunate come ABC Art, Cool Art, Literalist Art, Primary Structures, Specific Objects, Unitary Objects.
È bene precisare che Wollheim parla di riduzione minimale soprattutto a proposito del contenuto artistico, facendo riferimento a lavori costituiti da oggetti al limite indistinguibili dalla realtà quotidiana, come nel caso dei readymade non rettificati di Marcel Duchamp, oppure a opere con valenze fredde, impersonali, e assenza di forme articolate, come per esempio i quadri quasi monocromi di Ad Reinhardt.
Un altro contributo teorico assai rilevante è il lungo articolo *ABC Art* ("Art in America", ottobre-novembre 1965), in cui Barbara Rose analizza con molta chiarezza la nuova sensibilità fredda dell'inizio degli anni sessanta, giudicando sia i quadri e gli oggetti pop di Warhol, sia i lavori di Stella e degli scultori minimalisti, come grosse cose vuote, impersonali e anonime, freddamente sterili, ripetitive, dove soggettività e tragicità sono azzerate per lasciare il posto alla mera dimensione fattuale. La critica rileva qui la consonanza di queste ricerche con quelle di altri settori artistici: nella musica cita autori minimalisti come Terry Riley, Steve Reich,

La Monte Young e Philip Glass, e nella danza Yvonne Rainer (le cui performance erano connotate dalla ripetizione ossessiva di movimenti banali).
Anche la Rose, come Wollheim, sottolinea il fondamentale ruolo di precursore di Duchamp, punto di riferimento cruciale per quello che riguarda la componente concettuale di ogni intervento riduzionista, ma giustamente aggiunge il nome di Casimir Malevič, la cui pittura influenza direttamente quella di Reinhardt. Nel caso dei readymade di Duchamp c'è l'annullamento di ogni valore assoluto, l'indifferenza per la qualità formale ed espressiva dell'oggetto artistico, il quale non è nient'altro che un oggetto direttamente prelevato dalla realtà quotidiana, cui viene attribuito lo statuto di opera d'arte mediante un'ironica operazione di decontestualizzazione. In Malevič, al contrario, c'è una tensione verso la trascendenza, l'universale, l'assoluto, e proprio per questo la sua pittura si riduce a forme geometriche primarie quali il *Quadrato nero su fondo bianco* (esposto come un'icona in un angolo in alto nell'"Ultima mostra futurista 0.10" a Mosca, nel 1915) e il *Quadrato bianco su fondo bianco* del 1918.
Va citato però, come precursore, anche un altro protagonista delle avanguardie russe, Aleksandr Rodčenko. Straordinari, in questo senso, sono i tre quadri monocromi (uno rosso, uno giallo e uno azzurro) esposti nel 1921 a Mosca nella mostra "5 x 5 = 25", che l'artista giustifica dicendo che "è perfettamente razionale dipingere la totalità

delle superfici piane esistenti con un solo colore e non raffiguranti alcuna altra forma dal momento che la superficie piana è forma essa stessa"[1]. Altrettanto significative, sul versante della scultura, sono le sue elementari "Costruzioni" in legno del 1920, che certamente interessano ad artisti come Carl Andre.

La pittura minimalista americana

Come abbiamo già accennato, Ad Reinhardt e Barnett Newman sono considerati (data la loro rigorosa contrapposizione all'esasperato soggettivismo della pittura d'azione, ma anche a un astrattismo geometrico compositivamente complesso e illusionistico, di matrice europea) come gli anticipatori, per molti versi, della tendenza minimalista degli anni sessanta.

Reinhardt ha come punto di riferimento essenziale Malevič, ma dalla sua ricerca trae solo l'aspetto relativo alla riduzione purista della pittura, lasciando da parte il misticismo. La tensione di Reinhardt è verso una pittura pura, lontana da qualunque rapporto illusorio con la vita, dove ogni cosa che viene percepita come inessenziale deve essere eliminata; una pittura "non oggettiva, non rappresentativa, non espressionista, non soggettiva". In sintesi: "L'arte è *arte come arte*, e qualsiasi cosa d'altro è qualcosa d'altro"[2]. Dopo aver lavorato come astrattista geometrico più tradizionale, inizia i suoi quadri simmetrici monocolori (rosso, blu, grigio) nel 1951, arrivando nel 1953 ai dipinti neri. Nel 1960 è al culmine della ricerca sui *black paintings*, superfici con bande crociate su toni neri-blu appena percepibili, di misura identica.

Per quello che riguarda Newman, i suoi quadri, come il monumentale *Vir Heroicus Sublimis* (1950-1951), con ampie campiture piatte di colore che si espandono in modo uniforme sulla superficie della tela, scandite solo da qualche striscia verticale di altro colore, sono pensati come espressione del "sublime", come spazio cromatico totale cosmico. Solo attraverso una rilettura freddamente minimale e letterale queste opere possono risultare i prototipi di una concezione primaria della pittura, al di qua di ogni significazione simbolica. Newman arriva

Barnett Newman, *Day One*, 1951-1952. New York, Whitney Museum of American Art.
Frank Stella, *Portrait Series*, 1963. New York, Leo Castelli Gallery.

a una sintesi riduttiva estrema in particolare nelle tele che si presentano come strette e lunghe bande verticali (tra cui *The Wild* del 1950), dove la relazione con lo spazio esterno della parete diventa prioritaria.

Newman e Reinhardt sono tra gli artisti che meglio esemplificano, in forma radicale, la concezione formalista di Clement Greenberg, il più influente dei critici americani degli anni cinquanta, per il quale la pittura è prima di tutto un oggetto bidimensionale autonomo, le cui caratteristiche sono la superficie piatta (*flatness*), la forma del supporto, le proprietà specifiche dei colori; per lui la pittura non deve far riferimento a nulla oltre a se stessa[3].

Infine, bisogna citare ancora un precedente significativo. Si tratta dei *White Paintings* di Robert Rauschenberg realizzati nel 1951 ed esposti due anni dopo alla Stable Gallery di New York. Riguardo a queste tele assolutamente bianche (una tela, un dittico, un trittico, quattro tele unite a formare un rettangolo), definibili allo stesso tempo come concettuali e minimaliste, vale la pena citare il commento di John Cage scritto in occasione della mostra: "A chi/nessun argomento/nessuna immagine/nessun gusto/nessun oggetto/nessuna bellezza/nessun messaggio/nessun talento/nessuna tecnica/nessun perché/nessuna idea/nessuna intenzione/nessuna arte/nessun sentimento/nessun nero/nessun bianco (nessuno e)"[4].

Frank Stella è considerato il primo esponente del minimalismo di rilevante importanza anche per gli scultori. I suoi quadri a strisce nere, i *Black Paintings* del 1959-1960, sono influenzati dalla fisicità oggettuale delle *Bandiere* e dei *Bersagli* di Jasper Johns (lavori esposti da Leo Castelli nel 1958), oltre che dalla concezione dell'"arte per l'arte"

di Reinhardt. La seguente dichiarazione dell'artista mette chiaramente a fuoco la sua programmatica volontà di azzeramento dei valori tradizionali della pittura e di enfatizzazione del valore tautologico dell'oggetto artistico: "Mi capita sempre di parlare con gente che vuole conservare i vecchi valori in pittura – i valori umanistici che loro trovano sempre sulla tela. Se tu glieli smonti, loro arrivano sempre ad affermare che c'è qualcosa là oltre alla pittura sulla tela. La mia pittura è basata sul fatto che solo quello che può essere visto là è là. È veramente un oggetto. (...) Tutto ciò che voglio [che] gli altri tirino fuori dai miei quadri (...) è il fatto che [tu] puoi vedere tutta intera l'idea compositiva senza confusione (...) Quello che vedi è quello che vedi".
L'intenzione di Stella è quella di fare una nuova pittura, in assoluta opposizione rispetto a quella espressionista astratta. Un'affermazione dell'identità della pittura in quanto tale, impersonale, senza illusionismi ed elaborazioni sul piano compositivo e cromatico, di carattere oggettuale, e cioè articolata come una "cosa bidimensionale" il cui processo di realizzazione risulti evidente a prima vista, esplicitamente autoreferenziale. L'artista tende a cancellare ogni significazione esterna, ogni complessa relazione interna e ogni preziosismo pittorico adottando schemi concentrici, simmetrici e ripetitivi nella stesura delle strisce nere dipinte sulla tela con un grosso pennello da decoratore (lasciando tra l'una e l'altra una sottile striscia di tela non colorata). La configurazione ripetitiva

è strettamente coerente alla forma della tela e la larghezza della striscia coincide con lo spessore del telaio, molto più spesso rispetto alla norma. Quest'ultimo particolare, staccando la superficie dal muro, esalta la fisicità del supporto e la presenza del quadro come oggetto. La grande misura delle tele accentua la forza d'urto visiva delle opere.
A partire dal 1960-1961 con le *Alluminium Series* incomincia a realizzare delle tele sagomate (*shaped canvases*), in cui la forma del supporto assume configurazioni geometriche variate, che coincidono con quelle dipinte in superficie. Il rigore minimal viene in seguito abbandonato per dar vita a composizioni che presentano elementi curvilinei e cromaticità vivaci anche con caratteri pop, il tutto però, come prima, direttamente connesso alla fisicità della superficie e del supporto.
Agnes Martin e Robert Ryman sono gli altri due pittori di maggior interesse nell'area minimalista.
Anche se caratterizzata da una rigorosa elementarità geometrica e da un controllo accurato e analitico della procedura operativa, la pittura di Agnes Martin non ha la fredda e rigida impersonalità del minimalismo più tipico. Le sue opere di maggior interesse, risalenti ai primi anni sessanta, sono delle superfici quadrate monocrome quasi bianche, con delicate tonalità lievemente azzurre o avorio, ricoperte da una finissima griglia di linee orizzontali o verticali tracciate a mano con la matita. Il risultato è un alleggerimento

Frank Stella, *Empress of India*, 1965. New York, Museum of Modern Art.

della rigidità quadrangolare e una sorta di dematerializzazione della superficie, determinata da una particolare sensibilità cromatica e dalla vibrazione visiva prodotta dalle griglie mai perfettamente regolari.
Robert Ryman ha portato alle estreme conseguenze, sul piano della sensibilità fisica e su quello concettuale, il processo di riduzione minimale del fare pittura. I suoi quadri si presentano come supporti concreti connotati dalla materialità della stesura pittorica, ma, a differenza di Stella, non utilizza la rigidità delle configurazioni geometriche e non concepisce l'opera come oggetto, bensì semplicemente come superficie pittorica. Ryman incomincia a lavorare esclusivamente con il colore bianco a partire dal 1959, ma la sua

prima personale è solo del 1967 alla Bianchini Gallery di New York. In questa mostra espone dieci dipinti quadrati di uguale misura (tutti i suoi lavori sono quadrati perché è "lo spazio più perfetto"), ciascuno realizzato con pennellate di colore bianco su lastre di acciaio attaccate al muro. Il bianco è l'unico colore scelto perché "non interferisce", perché è un colore neutrale che consente di evidenziare aspetti letterali della pittura che resterebbero sommersi in una situazione cromatica più variata.
"Voglio fare un dipinto attraversato dalla pittura. Questo è ciò che si può definire pittura basica, la base primaria della pittura, del fare pittura (...) Non voglio nei quadri niente che non sia necessario che sia lì."[5]
In altri lavori vengono utilizzati supporti diversi: oltre alle lastre metalliche, fogli di carta, lino non intelaiato, cotone. In molti casi la presenza del supporto, e il suo rapporto con il colore, vengono evidenziati lasciando ai bordi una minima parte non dipinta, oppure non ricoprendo i segni dei pezzi di nastro adesivo utilizzato per appendere il supporto alla parete durante la lavorazione. In opere più recenti i supporti sono leggermente distanziati dal muro per mezzo di graffe metalliche.
La prima grande mostra collettiva che mette a fuoco criticamente l'area della ricerca

Robert Mangold, *1/2 Blue-Gray Curved Area* (Central Section), 1967.
Agnes Martin, *Night Sea*, 1963. New York, Pace Wildenstein.

pittorica americana definibile come minimalista (comprendente anche artisti catalogati in precedenza nell'ambito della *logic color painting* e dell'*hard edge*) è "Systemic Painting", curata nel 1966 da Lawrence Alloway al Guggenheim Museum di New York, dove sono presenti Reinhardt, Newman, Krushenick, Noland, Poons, Stella, Kelly, Jo Baer, Al Held, Novros, Zox, Mangold, Martin e Ryman.

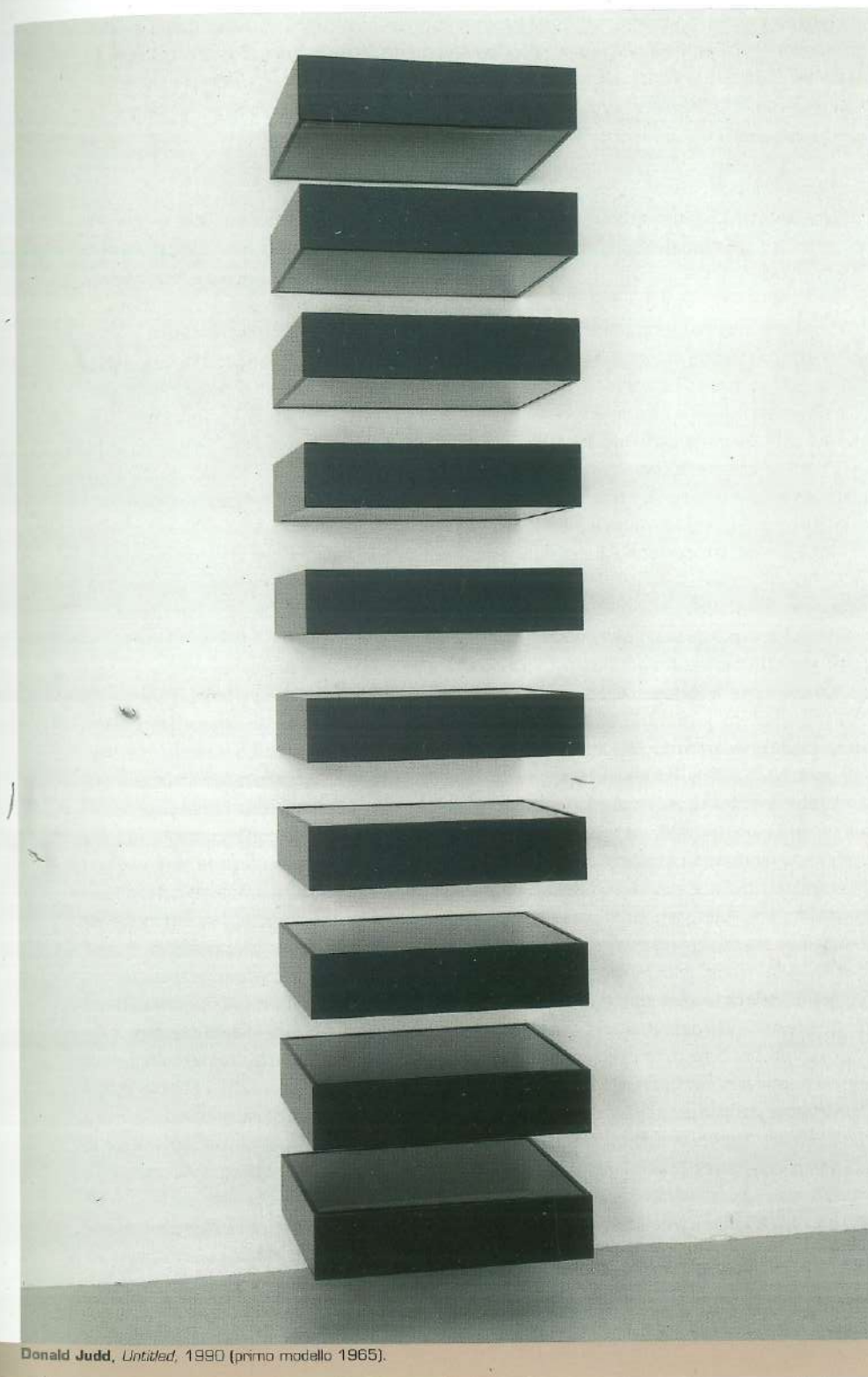
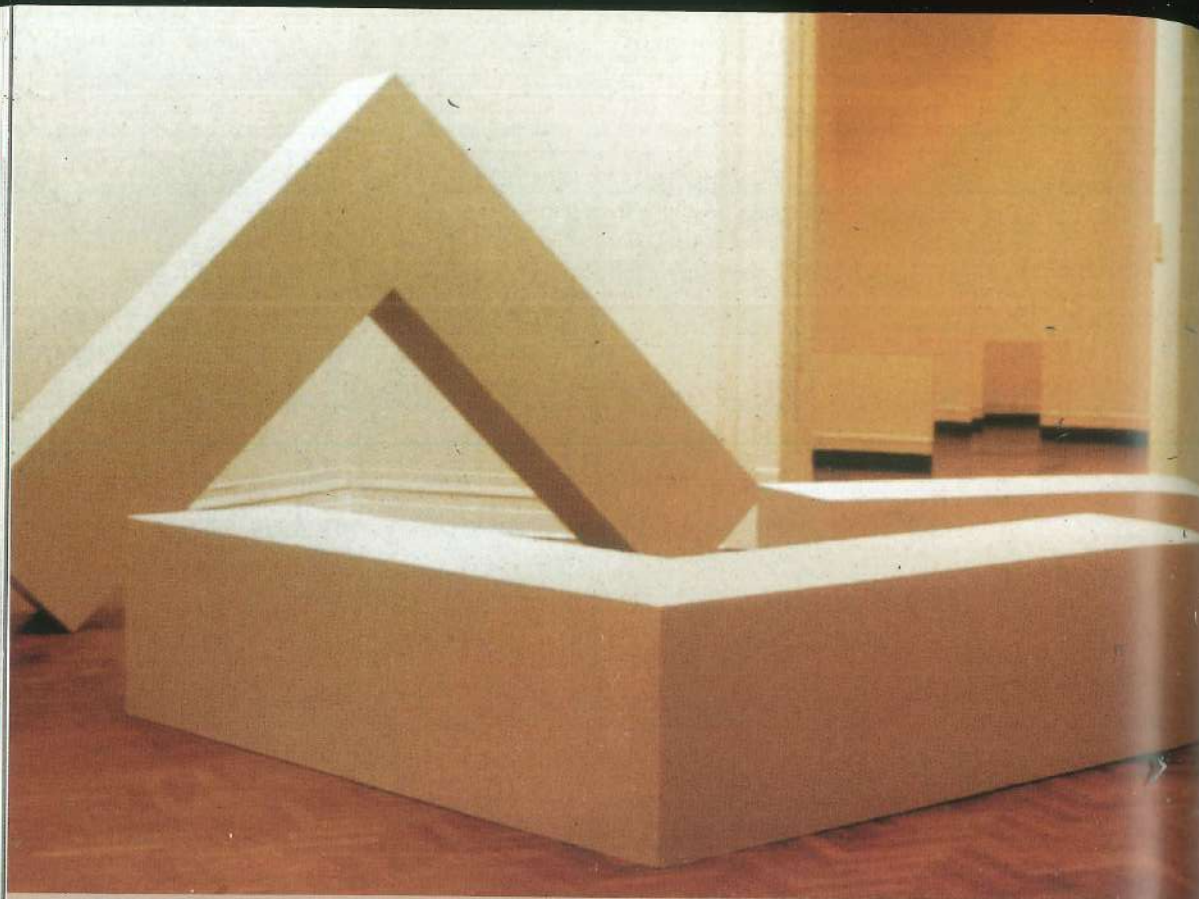
Gli scultori minimalisti americani

Le prime mostre con installazioni di sculture minimaliste si tengono a New York, e sono le personali alla Green Gallery di Judd e Morris, nel 1963, e di Flavin, nel 1964, cui segue nel 1965 quella di Andre alla Tibor de Nagy Gallery. Nello stesso anno la Tibor de Nagy ospita anche la collettiva "Shape and Structure", con opere di Judd, Morris, Andre e Bell. "Primary Structures. Younger American and British Sculptors" è il titolo della rassegna, curata da Kynaston McShine al Jewish Museum nel 1966, che mette a confronto scultori inglesi (Anthony Caro, Peter Phillips, William Tucker) e minimalisti americani (LeWitt, Bladen, Judd, Grosvenor, Flavin, Andre, Tony Smith, Bell, Morris, Artschwager). Questa mostra sancisce ufficialmente l'affermazione dei minimalisti e la specificità dei loro lavori rispetto alle strutture caratterizzate da articolate relazioni interne di artisti quali David Smith, Mark di Suvero e Caro – sostenuti in particolare da Greenberg – e in generale degli esponenti delle tendenze neocostruttiviste e programmate europee.

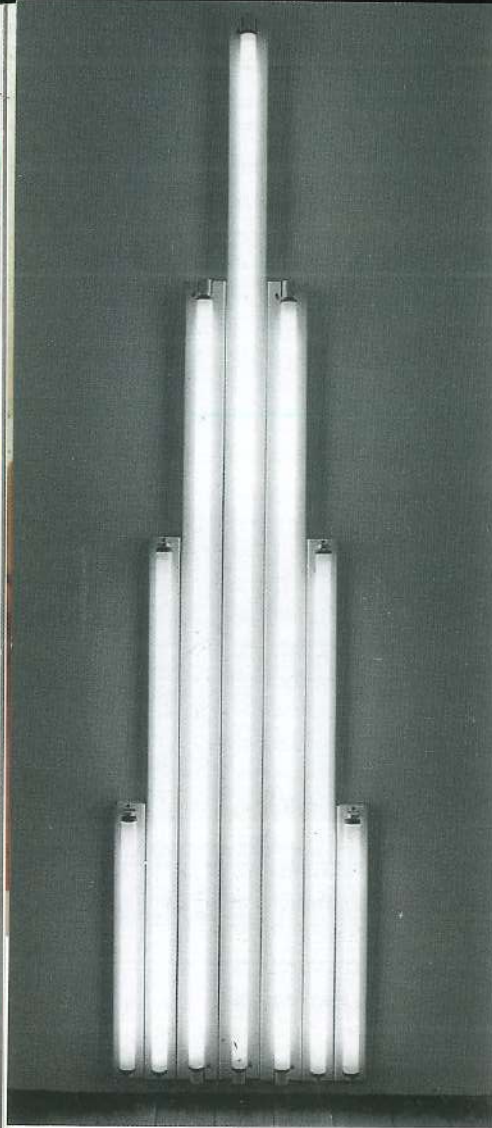
I minimalisti non attribuiscono alcun significato dimostrativo alla modularità geometrica e alle serie di derivazione matematica che utilizzano, e non sono interessati a implicazioni di carattere scientifico, filosofico o sociale come gli europei legati ancora alla tradizione neoplastica, costruttivista o del Bauhaus.

Anche se le differenze tra i vari artisti sono chiaramente definibili, molte sono le caratteristiche di fondo che accomunano la loro ricerca. I lavori sono costituiti da consistenti volumi geometrici di diretto impatto visivo (la cui Gestalt è immediatamente percepibile come un tutto unitario); da unità primarie, monolitiche, come cubi, parallelepipedi, piramidi e simili; da elementi modulari standard organizzati in strutture aperte e sequenze seriali. I materiali utilizzati sono di tipo industriale e edilizio, quali pannelli di legno, lastre di metallo, formica, plexiglas, vetro, e anche mattoni, travi, tubi fluorescenti al neon; i colori coincidono con quelli dei materiali stessi, oppure si riducono al bianco o al grigio. L'installazione degli elementi al suolo o sui muri ha una specifica connessione con lo spazio espositivo (con l'altezza, la larghezza, gli angoli, i soffitti, i pieni e i vuoti), in modo tale da metterlo in gioco direttamente come componente del lavoro artistico. Alla riduzione minimale delle relazioni significative interne delle sculture (assenza di centralità e di gerarchia degli elementi formali) si contrappone l'enfatizzazione della percezione delle relazioni tra spazio esterno e oggetti plastici, con la loro ingombrante e "ottusa" presenza fisica, e con le loro caratteristiche materiali e formali primarie. Questo fatto tende a suscitare nello spettatore delle reazioni sensoriali più immediate e fisicamente coinvolgenti. Gli scultori minimalisti accordano dunque una grande attenzione alla contestualizzazione ambientale: "Ciò che ci preoccupa ora" scrive Morris "è la situazione totale (...) le relazioni variabili tra l'oggetto, la luce, lo spazio e il corpo umano. (...) La situazione è diventata più complessa e aperta"[6].

Le installazioni minimaliste sono un punto di riferimento essenziale per gli sviluppi successivi delle ricerche che vanno nel senso dello sconfinamento spaziale, in particolare per la land art e l'arte ambientale.

Donald Judd è forse l'artista minimalista più freddo e rigoroso, da un lato per le sue strutture tridimensionali geometriche elementari, per lo più organizzate nello spazio

Donald Judd, *Untitled*, 1990 (primo modello 1965).

Robert Morris, *Untitled (L-Beams)*, 1965-1967. Eindhoven, Van Abbemuseum (veduta dell'installazione, 1988).

come moduli seriali, in sequenze semplici o in progressione geometrica, e dall'altro lato per i materiali di tipo industriale come l'acciaio inossidabile, l'alluminio anodizzato, il ferro galvanizzato, la formica, il plexiglas, il compensato. I materiali sono strettamente connessi alla specifica identità del lavoro: colori, superfici e volumi risultano perfettamente integrati in modo da focalizzare l'attenzione sull'oggettualità delle strutture che si presentano come entità autoreferenziali, perfettamente autonome in sé e allo stesso tempo, nelle installazioni seriali, coerenti alla logica unitaria dell'insieme, senza differenze gerarchiche tra i singoli elementi.
L'artista elimina ogni tipo di intervento manuale personale facendo realizzare i lavori con tecniche e procedimenti industriali, in modo da raggiungere la massima impersonalità e precisione nell'esecuzione.
Dopo essersi laureato in filosofia, Judd comincia come pittore verso la metà degli anni cinquanta, ma non soddisfatto studia storia dell'arte e collabora in qualità di critico a riviste specializzate. Abbandona la pittura perché non ritiene possibile sfuggire all'illusionismo spaziale (l'unica eccezione, a suo parere, sono i monocromi blu di Klein, che ha occasione di vedere in una mostra del 1961 da Leo Castelli). Di qui la scelta di lavorare in tre dimensioni, nello spazio reale, realizzando però delle sculture "non scultoree", e cioè senza elaborazioni formali interne: lavori che non sono "né sculture né pitture", definiti *specific objects*.
La sua prima opera che prefigura già chiaramente gli sviluppi futuri è *Relief*, del 1961, ora al Museum of Modern Art di New York: un pannello verniciato di nero catrame con incastonata al centro una forma concava d'alluminio (tipo quelle da cucina), che si presenta come una cavità lucida immersa nel nero. Il "quadro" diventa letteralmente

uno spazio dell'assenza, che allo stesso tempo assorbe la luce nell'oscurità e la accoglie.
Dopo la mostra del 1963 alla Green Gallery, dove presenta rilievi e strutture in legno e altri materiali colorati in rosso cadmio, ancora connotati da qualche articolazione interna, a partire dall'anno successivo incomincia a produrre le sue grandi "scatole" in ferro e altri metalli, come pezzi unici o come sequenze installate orizzontalmente sul pavimento o verticalmente a parete (*stacks*). In questi lavori, la primarietà dell'ordine costruttivo, la scansione ritmata tra i pieni e i vuoti (con un'accentuazione percettiva di questi ultimi), la tensione nitida e tagliente delle superfici e degli angoli, il rapporto studiatissimo con il contesto ambientale producono uno straordinario effetto estetico-spaziale, che si potrebbe definire come "sublime" nel senso di un estremo purismo geometrico.
La ricerca di Robert Morris, al contrario di quella di Judd, si è sviluppata nel tempo in modo più diversificato. Con il suo lavoro, ma anche in particolare con i suoi scritti teorici molto lucidi, ha contribuito in maniera rilevante alle fasi cruciali del rinnovamento artistico degli anni sessanta. È tra i protagonisti del minimalismo, ma anche, a partire dal 1967, del suo superamento in chiave antiformale e processuale, cui contribuisce con i *Felts* (dei pezzi di feltro spessi e molli, dove è la forza di gravità a determinare la forma dei lavori), con le installazioni ambientali di materiali vari sparsi e accumulati. Significativi sono anche gli interventi nell'ambito della land art. All'inizio degli anni sessanta partecipa a New York agli happening e agli eventi organizzati da La Monte Young, collaborando in particolare a ricerche sulla danza, sia come performer sia realizzando oggetti e ambienti. Del 1961 sono due lavori, connessi a queste performance, che si collegano già a una problematica minimalista: *Passageway*, un lungo tunnel curvo e stretto, e *Column*, un grande parallelepipedo, realizzati entrambi in compensato colorato di grigio. Fondamentale in Morris è anche la componente concettuale duchampiana, evidente in una serie di oggetti e rilievi esposti nel 1963. Esemplare in questo senso è *Box with the Sound of its Own Making* (1961), una cassetta di legno con all'interno un registratore che trasmette i rumori registrati durante la sua fabbricazione: un *process work* che sottolinea il rapporto tra processo produttivo e oggetto, in termini ironicamente tautologici.
Una valenza ironica è rilevabile anche nelle sue sculture, da lui stesso denominate *unitary objects*, elementi volumetrici semplici che non assomigliano a nessun'altra precedente scultura e sembrano piuttosto grossi oggetti di fabbricazione industriale, dove però l'apparente regolarità geometrica è messa in crisi da piccoli particolari come un angolo smussato o l'inclinazione non perfettamente ortogonale di un lato. Nel 1964 riempie la Green Gallery con un gruppo di sculture primarie in compensato grigio le cui forme evidenziano esplicitamente il proprio rapporto con le pareti, il soffitto, gli angoli, il pavimento: più che ogni singola struttura è l'insieme dell'esposizione a proporsi come un'opera ambientale, un environment freddo e immobile che coinvolge il visitatore in un sottile gioco di relazioni spaziali e volumetriche.
Sempre dello stesso materiale sono le *L-Beams*, delle grandi strutture a forma di L presentate alla mostra "Primary Structures", che pur essendo tutte uguali appaiono come sculture differenti a causa della loro diversa posizione nello spazio espositivo.
Collocando sul pavimento quattro grandi cubi con i lati specchianti (Green Gallery, 1965), l'artista arriva addirittura a farli riassorbire, dal punto di vista percettivo, dall'ambiente, senza per questo annullare la loro presenza fisica.
Dal 1963 i moduli base di tutti i lavori luminosi fluorescenti di Dan Flavin sono i tubi al neon (a luce bianca o colorati) di normale produzione industriale. Dopo aver realizzato in precedenza quadri con lampadine elettriche sui bordi, lavori definiti "icone" con qualche connotazione religiosa, arriva a una svolta decisiva collocando sul muro un solo tubo al

neon in posizione diagonale, un'opera dedicata a Brancusi. Tutte le opere successive sono costituite da tubi al neon articolati in combinazioni molto semplici e seriali. Flavin non intende realizzare degli ambienti o delle sculture, ma delle installazioni di spazio-luce caratterizzate da presenze di luce fluorescente che, a prima vista, sembrano annullare la fisicità del tubo, per poi farla risaltare in una dimensione di fredda ma intensa suggestività. In una prima fase l'artista attribuisce significati spirituali alla luminosità irradiante dei suoi lavori, ma il suo giudizio cambia quando capisce che per Tatlin, e poi per Johns e Stella, è fondamentale sottolineare la fisicità concreta degli oggetti artistici. A Tatlin, e al suo *Monumento alla III Internazionale*, Flavin dedica il più noto ciclo di opere (1964-1982), installazioni con elementi in combinazione scalare (che presentano impostazione diagonale, verticale o orizzontale), tubi al neon di varie misure, con luci bianche, gialle e rosse. Sono intitolati *Memorials* altri lavori dedicati a vari personaggi, tra cui Newman, Roy Lichtenstein, Johns, Ludwig Mies van der Rohe. In molti casi l'installazione ha caratteristiche *site specific*, in quanto pensata in diretto rapporto con le caratteristiche architettoniche del contesto ambientale. Di questo tipo sono per esempio dei lavori collocati in un angolo o come sbarramento di un corridoio. Anche se è da sottolineare il contributo teorico fondamentale di Sol LeWitt alla definizione dell'arte concettuale, con i suoi *Paragraphs on Conceptual Art* ("Artforum", estate 1967), il lavoro di questo artista rientra nell'area minimalista nella misura in cui si concretizza attraverso strutture modulari geometriche ambientali. Il suo procedimento operativo si basa su partiture o schemi progettuali elementari di carattere sistemico seriale, la cui esecuzione effettiva è importante ma relativamente secondaria rispetto alla concezione, tanto da poter essere affidata ad assistenti.

Nei primi anni sessanta, LeWitt realizza dipinti tridimensionali, dei rilievi e delle costruzioni con volumi regolari, tra cui strutture a forma di ziggurat. Dal 1965 decide di ridurre il suo linguaggio formale al quadrato e al cubo (*open cube module*) e al colore bianco. Il sistema generativo di queste costruzioni, in legno o metallo, modulari cubiche aperte è semplice perché l'intenzione è di incentrare l'attenzione su di esse in quanto artefatti e non dimostrazioni matematiche. Il primo dei suoi progetti seriali è *ABCD* (1966) costruito nel 1967: "Una serie finita che utilizza il quadrato e il cubo come sintassi. Una forma più complessa sarebbe troppo interessante di per se stessa e diminuirebbe il significato unitario del tutto"'.

Nel 1968 pubblica (in 25 pagine dello *Xerox Book*, edito da Seith Siegelaub) le *Drawing Series I, II, III, IV*. Questo tipo di serie viene poi direttamente realizzata sulle pareti

degli spazi espositivi dando vita ai *Wall Drawings*, basati sulla combinazione e sull'incrocio di quattro tipi di linee diritte (verticali, orizzontali, diagonali a 45° da sinistra a destra e viceversa) tracciate a graffito.

Successivamente gli interventi murali si svilupperanno anche attraverso l'utilizzazione di colori in campiture rigorosamente uniformi. I *Wall Drawings* sono opere bidimensionali, ma allo stesso tempo hanno una specifica identità ambientale perché sono strettamente connesse alle caratteristiche architettoniche dello spazio espositivo (altezza, larghezza, configurazione delle superfici ecc.).

Tendenze riduttive e analitiche in Europa

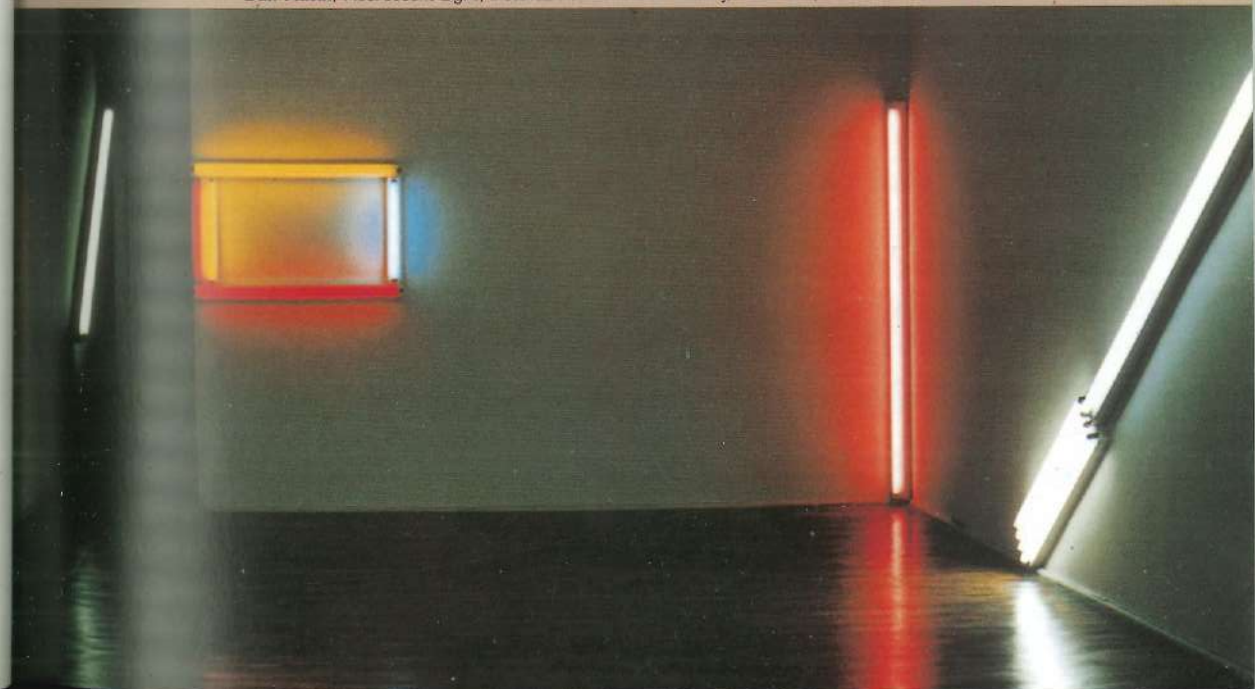
Per comodità di esposizione cercheremo di mettere a fuoco il contesto europeo delle ricerche pittoriche e plastiche che (più o meno in parallelo con quelle minimaliste americane) si caratterizzano in direzione riduttiva e analitica, analizzando separatamente la situazione in Italia, in Francia e in Germania.

Il processo di azzeramento delle pulsioni espressive del gesto e della materia, che caratterizzavano la pittura informale, è avviato in Italia, a Milano, già nel 1958-1960 da Piero Manzoni, con gli *Achromes* e con le *Linee*, e da Enrico Castellani con le sue superfici monocrome di tele trapuntate a rilievi, tese a definire una spazialità di rigorosa ritmicità seriale, connotata più da una fredda strutturalità che dalla ricerca di effetti ottico-percettivi.

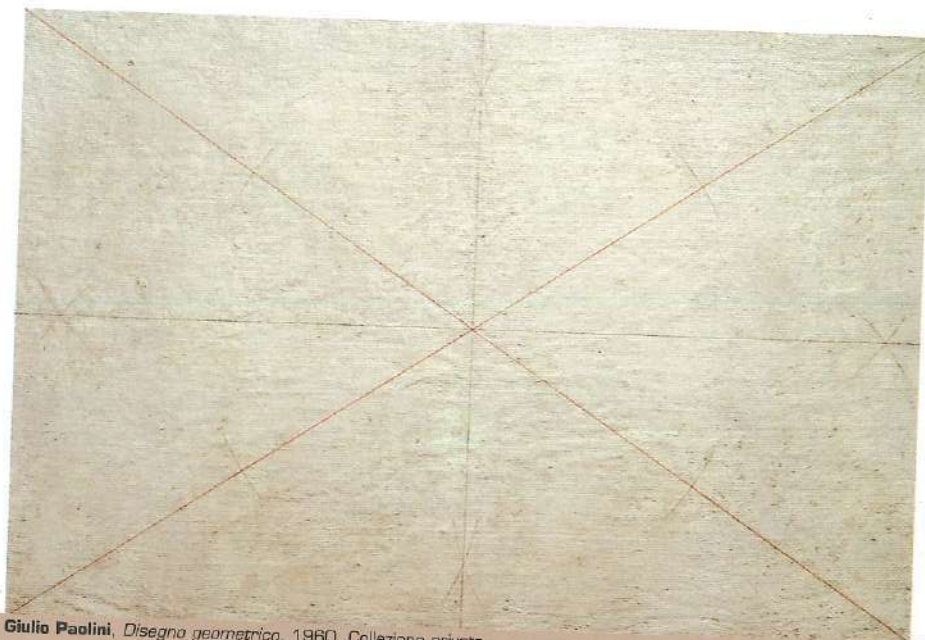
Dal 1958 al 1963 (anno della morte) Manzoni sviluppa, come protagonista della più vitale avanguardia europea, una ricerca straordinariamente innovativa del rapporto tra arte e vita, connotata da un'originale dimensione concettuale di matrice duchampiana.

Qui ci limitiamo a considerare i lavori attinenti al tema di questo saggio. Per lui l'influenza diretta più produttiva è quella di Yves Klein, che nel 1957 espone, alla Galleria Apollinaire di Milano, i suoi *Monochromes bleu*, ma fondamentale è anche l'amicizia con Lucio Fontana. Dopo una prima fase di pittura informale con suggestioni organiche surreali, quando fa parte del gruppo dei Nucleari, nel 1958 presenta, in occasione della sua prima

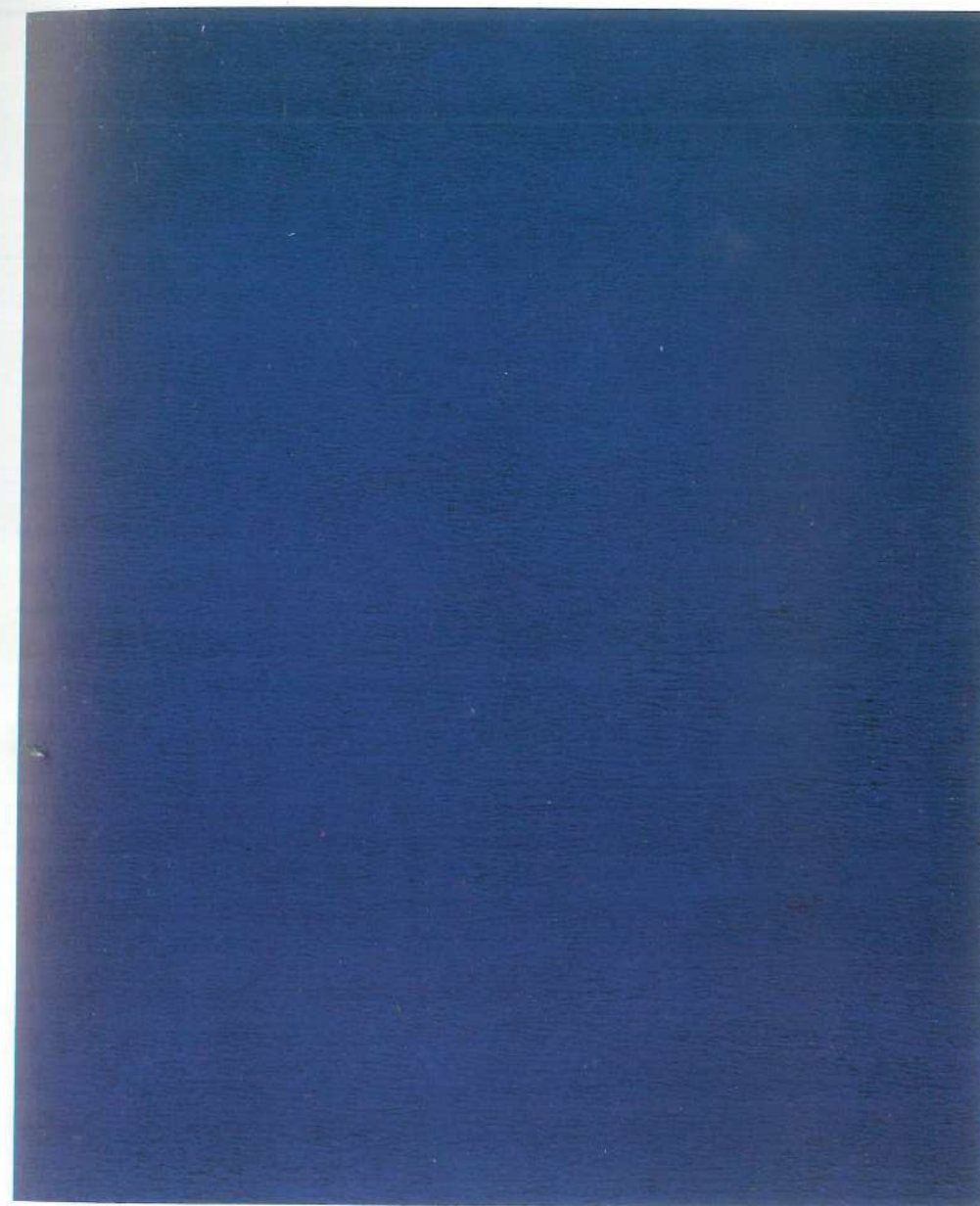
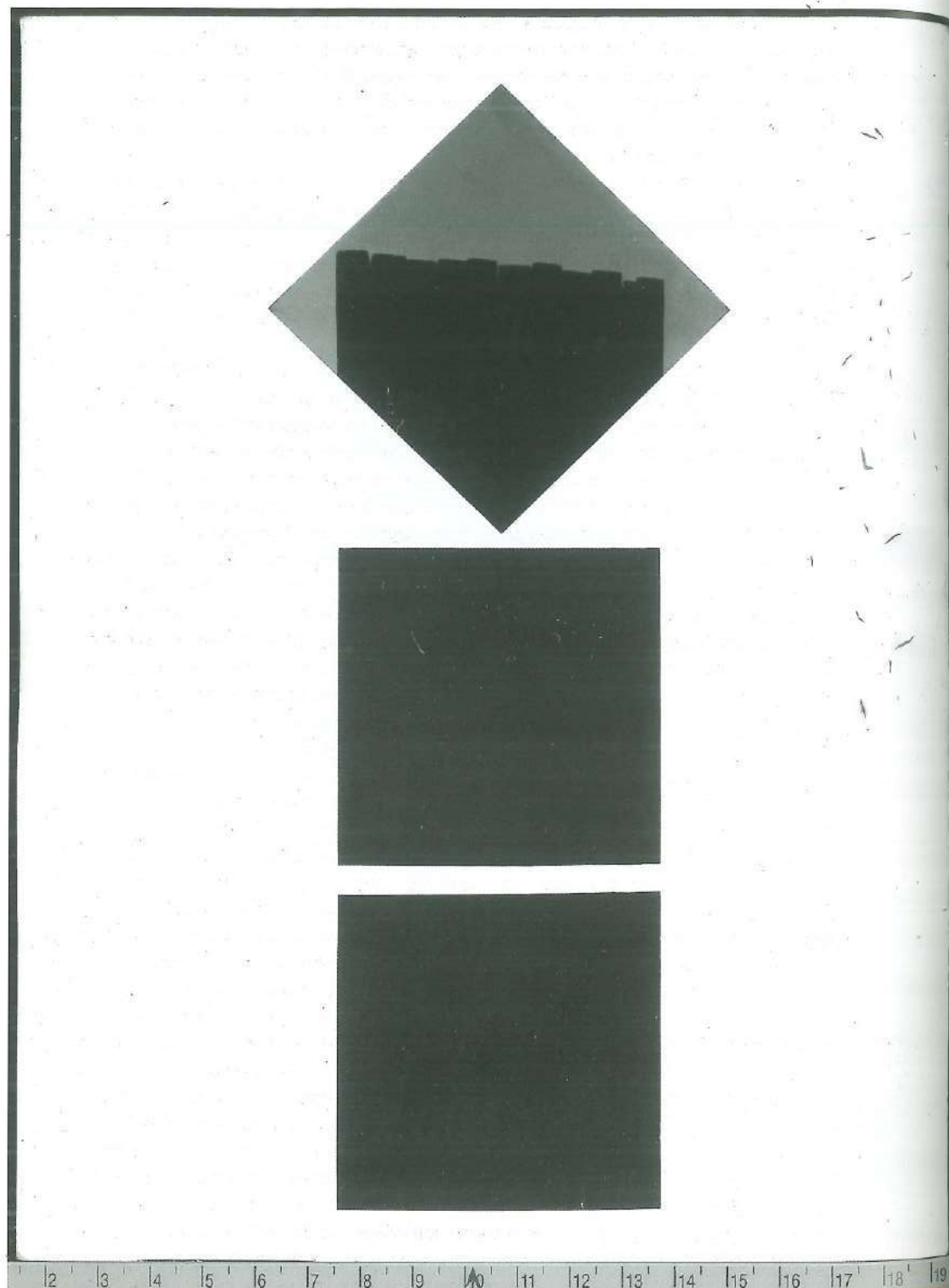
Dan Flavin, *Monument I (a Vladimir Tatlin)*, 1964.

Dan Flavin, *Fluorescent Light*, installazione alla Green Gallery, New York, 18 novembre - 12 dicembre 1964.

Mario Schifano, *Narcissus double*, 1962. Collezione privata.
Francesco Lo Savio, *Metallo nero opaco uniforme*, 1960. Torino, collezione privata.

personale alla Galleria Pater di Milano, una serie di quadri monocromi bianchi ricoperti di gesso grezzo con semplici campiture regolari o con stoffa a pieghe imbevuta di caolino e incollata sul supporto. Successivamente i suoi *Achromes* si riducono a semplici quadrati di tela cuciti a scacchiera. Nel 1959, ad Albisola e poi alla Galleria Azimut di Milano, compaiono per la prima volta le *Linee*, tracciate su rotoli di carta chiusi in contenitori cilindrici, con l'indicazione delle lunghezze sempre diverse. In Danimarca (Parc Herning, 1960) propone in un contenitore di piombo la sua linea più lunga, di 7200 metri, realizzata su un rotolo di carta da stampa. Questi lavori sono tracce pittoriche assolutamente minimali, con un marcato carattere concettuale, sottolineato dall'artista nell'opera più estrema: *Linea infinita*.
Nell'autunno del 1959, insieme a Castellani, Manzoni fonda la rivista "Azimuth". Il secondo (e ultimo) numero esce nel gennaio 1960 come catalogo della mostra "La nuova concezione artistica" alla Galleria Azimuth, una collettiva con opere per lo più monocrome, di Klein, Castellani, Manzoni, e con superfici ottico-percettive formate da griglie seriali di Heinz Mack, Oskar Holweck e Almir Mavignier. Questi e altri artisti partecipano anche all'importante esposizione internazionale "Monochrome Malerei" allo Städtisches Museum di Leverkusen (1960), curata da Udo Kultermann, che nel catalogo scrive, tra l'altro: "Il colore è la sensibilità materializzata, stato della materia originale, mezzo della liberazione

dell'uomo dai suoi legami con il nuovo materiale. I quadri non sono che colore, il rosso, il bianco, il nero, il giallo e l'azzurro sono indifferenziati, puri e senza limiti".
Anche a Roma ci sono artisti che elaborano una ricerca con specifiche caratteristiche riduttive. È il caso di Mario Schifano che, prima di scegliere definitivamente un linguaggio pop, realizza nel 1960 una serie molto interessante di grandi tele monocrome, che assomigliano a degli schermi. Ma il caso più significativo è quello di Francesco Lo Savio, perché la sua ricerca (1959-1962) incentrata sul rapporto tra spazio e luce ha dato vita a lavori che per certi aspetti sembrano precorrere le esperienze minimaliste, anche se ben diverse sono le sue ragioni poetiche. I dipinti monocromi, i *Filtri*, i *Metalli* (superfici nere con articolazioni elementari ad angolo o curvilinee) e le *Articolazioni totali* (cubi in cemento con due lati aperti e all'interno lastre metalliche curve) sono così descritti dall'artista: "nei dipinti su tela, diretti principalmente allo sviluppo di una concezione spaziale pura (...) la luce è l'unico elemento che definisce la strutturazione di superficie (...) I filtri, un'azione addizionale di varie superfici semitrasparenti, iniziano un reale contatto con lo spazio ambientale, ma solo nei metalli l'azione si esplica con un possibile riscontro specifico del fatto tridimensionale (...) Poi l'idea di avere una maggiore libertà nella strutturazione formale di questi oggetti, mi ha condotto alla necessità di definire uno spazio integrato all'oggetto stesso, che viene a usufruire di una situazione ambientale più limpida nella lettura formale, limitando nel contempo l'interferenza dell'ambiente esterno"[8].
Va aggiunto ancora che Lo Savio, riguardo ai suoi dipinti monocromi, parla di uno spazio "estetico-concettuale" e di "colore-idea".
E infine vanno citati ancora tre artisti italiani, protagonisti della scena torinese degli anni sessanta e settanta.

Giulio Paolini, *Disegno geometrico*, 1960. Collezione privata.

Yves Klein, *Monochrome bleu*, 1956. Stoccolma, Moderna Museet.

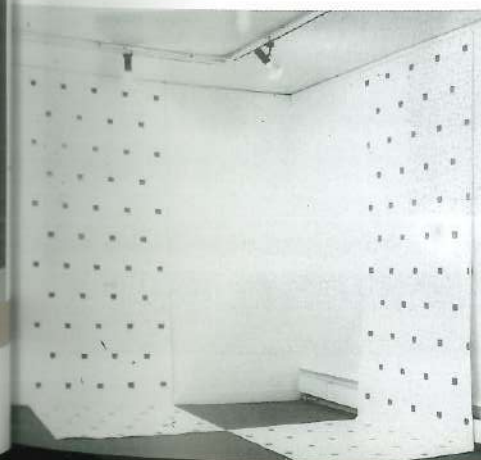
Innanzi tutto Giulio Paolini, esponente di punta dell'arte povera e dell'arte concettuale. Qui ci limitiamo a sottolineare l'importanza delle prime opere (1960-1966), dove la sua analisi degli strumenti del fare arte, e di tutto ciò da cui dipendono le effettive condizioni di esistenza della pittura, si presenta anche come un'operazione di azzeramento, di riduzione agli elementi primari del linguaggio. Fondamentale punto di partenza della sua ricerca è *Disegno geometrico* (1960), una tela bianca segnata solo dalla squadratura lineare: la tela propone se stessa come lo spazio bianco puro e semplice, nel senso di superficie fisica e di luogo di ogni possibile rappresentazione. Nella sua prima mostra personale alla Galleria La Salita di Roma (1964) Paolini espone una serie di spogli pannelli di legno appesi o appoggiati al muro, che prendono il posto di quadri; l'esposizione si presenta come se fosse in corso di allestimento. Altre opere con caratteristiche per certi versi minimali sono per esempio *Plakat Carton* (1962), una serie di cartoncini colorati, presi dal campionario di un colorificio, attaccati su un telaio; oppure *Ut-op* (1966), tre tele bianche collocate nell'angolo di una sala, in modo da coincidere con le superfici dello spazio reale.
Tra gli esponenti dell'arte povera, Gianni Piacentino (presente solo nelle prime mostre del gruppo) è quello più vicino alla scultura minimalista. I suoi primi lavori del 1967 sono strutture oggettuali di grosse dimensioni e volumi primari: "Le sue 'monumentali' composizioni si impongono, sono un'aperta sfida alle convenzioni di spazio e ambiente (...) ogni entità oggettuale si offre scarnificata, ridotta al grado zero della sua geometria"[9].
Giorgio Griffa (insieme a Marco Gastini) è il più significativo esponente italiano della cosiddetta "nuova pittura" con aspetti minimalisti. A partire dal 1968 sviluppa in senso riduttivo primario una ricerca specificamente pittorica, utilizzando tele non preparate sospese al muro, libere, senza telaio. La tela diventa campo di azione di una pratica del dipingere basata su procedure elementari ("io non rappresento nulla, io dipingo"). Per esempio, vengono tracciate delle linee di colore, con un andamento da sinistra a destra,

come righe di scrittura, fino a un certo punto della tela: si evidenzia così un rapporto diretto di impregnazione del colore da parte della trama del supporto; la dimensione temporale del processo di dipingere, come fatto materiale; e la definizione concreta, letterale, dello spazio pittorico. Questi dipinti non sono freddamente geometrici, ma caratterizzati da una sottile sensibilità lirica impersonale e da un senso di sospensione, che lascia sullo sfondo, appena percepibile, la tensione analitica e autoreferenziale.
In Francia, al di là del riconosciuto ruolo di precursore di Yves Klein con i *Monochrome* iniziati nel 1957 (che tuttavia sono solo un aspetto della sua complessa e articolata opera

Giorgio Griffa, *Quasi tre*, 1968. Torino, Galleria d'Arte Moderna.
Niele Toroni, *Empreintes de pinceau n° 50*, 1975, installazione alla Galerie Yvon Lambert, Parigi.

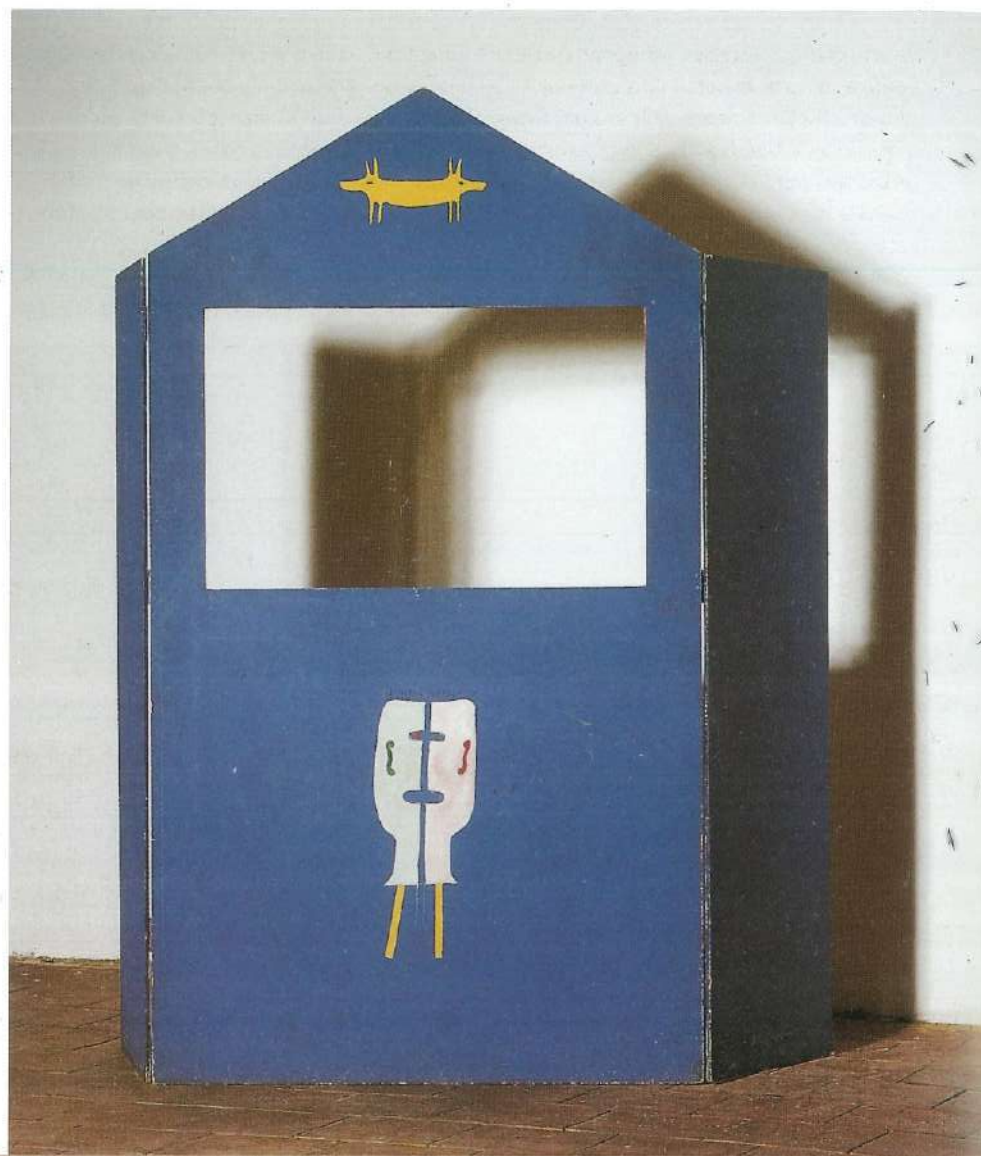
concettuale connotata da un'aspirazione all'assoluto e alla purezza immateriale), le ricerche collegabili all'area minimalista, e più precisamente a quella di una pittura riduzionista e analitica, sono avviate nel 1967 dal gruppo BMPT (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni) e due anni dopo dal gruppo Support-Surface. Ma prima è doveroso accennare ad altri due artisti: François Morellet e Roman Opalka, quest'ultimo polacco trasferitosi in Francia.

Il lavoro di Morellet è di matrice razionalista ma piuttosto autonomo rispetto alle tendenze programmate in cui normalmente viene inserito. Notevole è il suo particolare metodo concettuale sistematico: all'inizio di ogni quadro l'artista si pone certe regole di esecuzione a cui si attiene scrupolosamente, regole relative al numero di trame lineari rette, e al grado di inclinazione di queste in rapporto alla perpendicolare del quadrato della tela. Il titolo stesso dei lavori annuncia il programma: per esempio, *Quattro doppie trame: 0° - 22,5° - 45° - 67,5°*, del 1958. Più che l'interesse per l'opera in sé, viene così stimolato quello per il suo processo di realizzazione, tanto razionale quanto ironicamente arbitrario, con effetti imprevedibili. È da notare un'indubbia somiglianza con i criteri utilizzati da Sol LeWitt per i suoi *Wall Drawings*, anche se questi ultimi hanno uno sviluppo ambientale.

Opalka, a partire dal 1965, su tele di misura sempre uguale (196 x 135 cm), riempie la superficie nera, iniziando in alto a sinistra con andamento di scrittura, con numeri progressivi dipinti in bianco. Finito un quadro prosegue la numerazione su un'altra tela. L'operazione non ha mai subito interruzioni fino a oggi, con una progressiva lievissima variazione di colori: il nero del fondo è diventato con il tempo sempre più grigio in modo tale che alla fine l'artista arriverà a dipingere le cifre bianche su bianco. Ogni opera si intitola *Détail*. Dal 1972 il rituale operativo diventa più complesso: alla fine di ogni seduta di lavoro l'artista fotografa il suo volto sempre nella stessa posizione. Oltre a proporsi come rigorosa pratica primaria del fare pittura, questa di Opalka è anche un'inquietante e affascinante operazione concettuale di analisi del tempo dell'esistenza individuale; una specie di singolare performance che tende a far coincidere arte e vita.

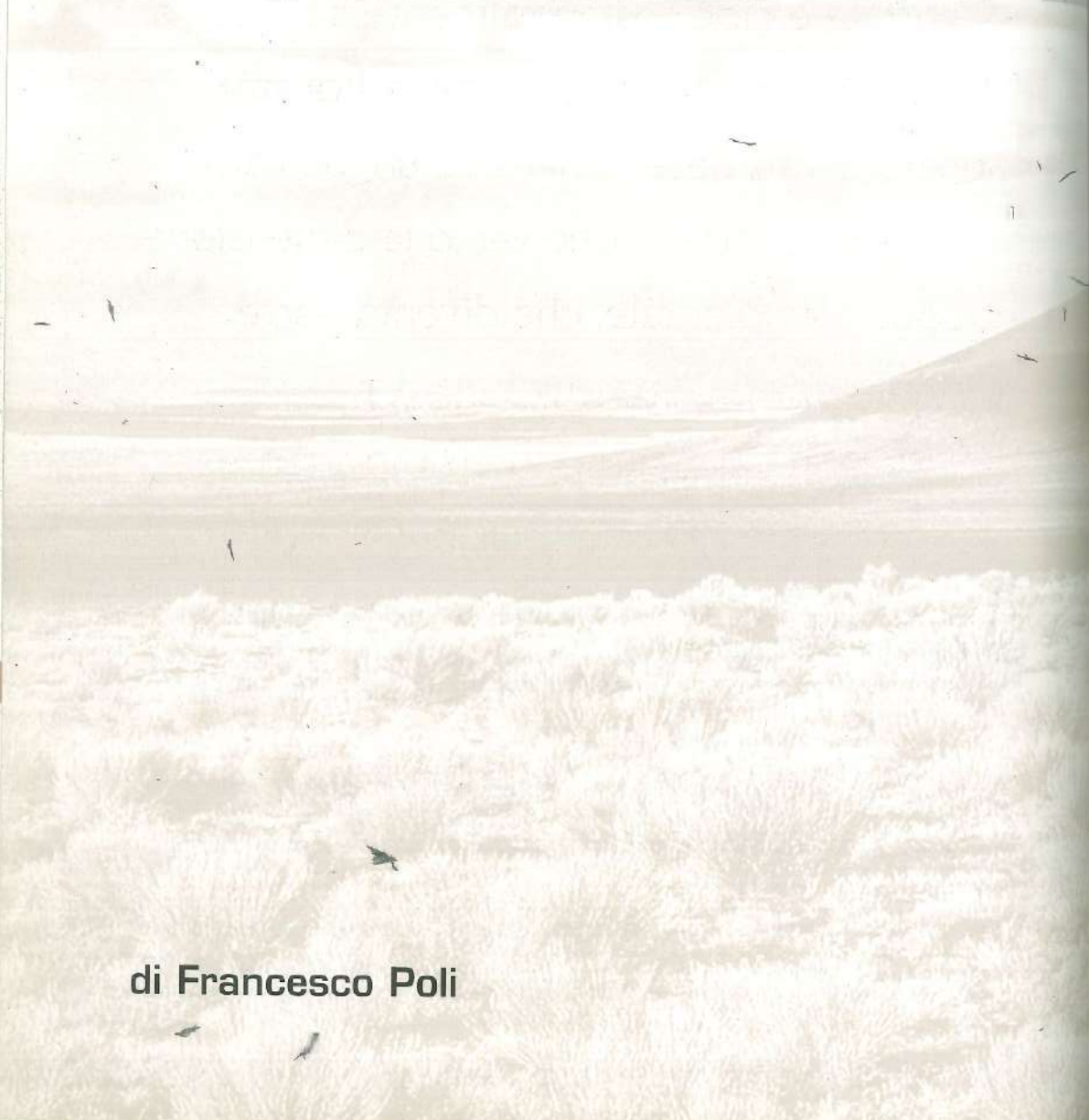
Nel gennaio 1967 al Salon de la Jeune Peinture di Parigi e alla Biennale di Parigi dello stesso anno, Buren, Mosset, Parmentier e Toroni, che si presentano insieme (come "non-gruppo") sotto la sigla BMPT, propongono le loro provocatorie tele. Buren ricopre di bianco le bande estreme di una tela stampata a strisce verticali; Mosset dipinge un grande cerchio su una tela bianca; Toroni applica su una tela le impronte di un pennello piatto da decoratore sempre uguali e con una scansione spaziale regolare; Parmentier dipinge strisce orizzontali. Alla Biennale, accanto alle proprie tele proiettano in continuazione diapositive con immagini di ogni tipo di realtà sociale, e un registratore che trasmette alcune loro dichiarazioni sull'arte. Questo genere di pittura tende al massimo dell'insignificanza, attraverso l'annullamento di ogni possibile stimolo figurativo o astratto dell'immaginazione. È una pittura letterale che non significa altro che se stessa. L'attività comune cessa nel settembre del 1967; in seguito ciascuno svilupperà la propria ricerca individualmente, restando coerente ai presupposti iniziali. L'impronta del pennello di Toroni è il dato primario dell'azione del pittore, ma è anche anonima, non ha valore espressivo in sé: è all'opposto del "tocco" inimitabile dell'artista, diventando nient'altro che il segno dell'intervento dell'autore su ogni tipo di supporto e nello spazio ambientale.

Per Buren l'opera deve diventare il reale: alle strisce, che

fin dall'inizio sono definite "utensili visivi", viene attribuita semplicemente la funzione di richiamare l'attenzione dell'osservatore sul reale, nei termini voluti dall'artista. È un errore pensare che le strisce verticali bianche o colorate costituiscano in sé il lavoro dell'artista. I suoi interventi più impegnativi si configurano soprattutto come installazioni *in situ*, interventi specificamente pensati in rapporto a spazi espositivi, contesti ambientali e spazi architettonici. Nel 1968, a Milano, Buren ricopre con strisce verticali la porta d'ingresso della Galleria Apollinaire, per "marcare" il significato della soglia dello spazio espositivo (chiuso). Nel 1969, a Berna, in occasione della mostra "When Attitudes Become Form", attacca manifesti a bande bianche e rosa in varie parti della città.
Per l'altro gruppo, Support-Surface, il "ritorno alla pittura" è inteso come un lavoro autoriflessivo che si incentra sugli elementi costitutivi materiali del linguaggio pittorico. "Support-Surface" è il titolo della mostra allestita nel 1970 all'ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Con lo stesso titolo vengono organizzate altre due mostre nel 1971, al teatro della Cité Internationale di Parigi e al teatro municipale di Nizza. Dopo l'esposizione all'ARC (a cui partecipano Daniel Dezeuze, Patrick Saytour, André Valensi, Claude Viallat, Vincent Bioulès, Marc Devade), Bioulès, Devade, Dezeuze e Louis Cane formano un gruppo parigino che nel 1971 fonda la rivista "Peinture, chaiers théoriques", a cui collaborano anche scrittori e critici come Sollers e Pleynet. Support-Surface intende rimettere radicalmente i gioco la storia della pittura da una prospettiva materialista, attraverso un processo di decostruzione analitica delle componenti primarie concrete della pittura.
Dezeuze lavora sul telaio e la cornice, senza tela. Bioulès applica del colore su una tela la cui superficie è percorsa da pezzi di nastro adesivo che in seguito vengono strappati lasciando tracce in negativo. I lavori più belli di Cane, intitolati *Peinture Mur/Sol*, realizzati con pittura vaporizzata su tela, si propongono come una sorta di "teatri" della pittura, dove vengono messi in scena gli elementi e i rapporti primari: la tela e la cornice; la pittura come pura sensibilizzazione cromatica del supporto; il rapporto tra verticalità e orizzontalità (la tela sulla parete che prosegue sul pavimento); tra apertura e chiusura dello spazio interno in rapporto a quello esterno.
Bisogna infine parlare di alcuni artisti tedeschi il cui lavoro può essere ricondotto all'area di ricerca che qui ci interessa. Sono in particolare Reiner Giese e Wolf Knoebel (i due espongono insieme con la sigla IMI) e Blinky Palermo, allievi di Beuys a Düsseldorf, lo scultore Ulrich Rückriem e, per certi aspetti della sua pittura, Gerhard Richter.
Blinky Palermo (pseudonimo di Peter Schwarze Heisterkamp) cerca di annullare ogni valore tradizionalmente collegato a una concezione illusionistica della pittura, elaborando installazioni con elementi di legno e interventi pittorici direttamente sulle pareti, coinvolgendo la dimensione ambientale e seguendo criteri rigorosamente riduttivi.
Senza titolo (1967) è costituito da tre aste di legno sospese al muro che si incrociano irregolarmente, formando all'interno un triangolo acutangolo ricoperto di stoffa blu. Realizza anche grandi quadri dove supporto e colore coincidono: sono estese superfici con due o tre larghe bande orizzontali determinate dalla giustapposizione di stoffe di differenti colori standard (marrone, nero, verde ecc.).
Rückriem arriva a definire la sua specifica ricerca nel 1968, dopo aver scolpito prima delle grosse teste in pietra e poi costruito delle strutture in legno alla maniera di Mark di Suvero. Di fondamentale importanza per lui (che tra l'altro aveva lavorato, dal 1959 al 1961, come tagliatore di pietre per il restauro di Colonia) è l'esperienza nelle cave di pietra, dove rimane molto colpito dall'impatto fisico e dalla forza plastica dei blocchi appena tagliati. La sua prima scultura di nuovo tipo è un blocco rettangolare di pietra dolomitica, compatto ma tagliato in cinque pezzi.

Roman Opalka, *1965/1 - ∞* (particolare 1-35327), 1965.

Blinky Palermo, *Marionettentheater für Iris Jasmin*, 1964. Colonia, collezione privata. **Gerhard Richter**, *256 Farben*, 1974-1984, e *Due vetri grigi*, 1977: veduta della sala dedicata all'artista nel Museo d'Arte Contemporanea al Castello di Rivoli.

"In fondo" scrive Georg Jappe, "è uno scultore classico nel senso vero della parola: va nella cava, sceglie le pietre e ci mette personalmente mano, non vi scolpisce però una forma che è estranea al materiale, ma ne ricava il valore sensuale intrinseco alla pietra grezza (...) L'intervento manuale: le tracce della frantumazione dei tagli; quello artistico: le proporzioni e la concordanza delle parti l'una con l'altra, quindi la forma pura."[10]
La scultura è ridotta qui all'espressività primaria della sua materia più classica, alle forme e masse elementari connesse agli elementi base della costruzione architettonica, e all'intervento essenziale dell'uomo nei confronti della pietra.
Gerhard Richter è uno dei grandi protagonisti internazionali di una rinnovata concezione

della pittura. La sua ricerca (connotata da una forte tensione concettuale ma anche da una qualità tecnica straordinaria) si è sviluppata, a partire dal 1965 circa, come una verifica di tutte le possibilità espressive del linguaggio pittorico, da quello "realistico" derivato esplicitamente da immagini fotografiche e televisive (in bianco e nero, e a colori) a quello analitico riduttivo minimalista, da quello segnico materico di tipo informale (elaborato però con un'originale tecnica fredda "congelante", senza valenze soggettive) fino alla messa in gioco, negli ultimi anni, di temi della pittura classica (come le *vanitas* secentesche). Alla Biennale di Venezia del 1972 presenta la serie dei *48 ritratti di uomini celebri*, dipinti in bianco e nero basati su fotografie. Al contempo, l'artista dipinge anche tele decisamente minimaliste: i grandi monocromi grigi, e i quadri che si presentano come dei campionari di colori, con piccoli rettangoli che formano sulla superficie delle grandi tele griglie regolari multicolori.

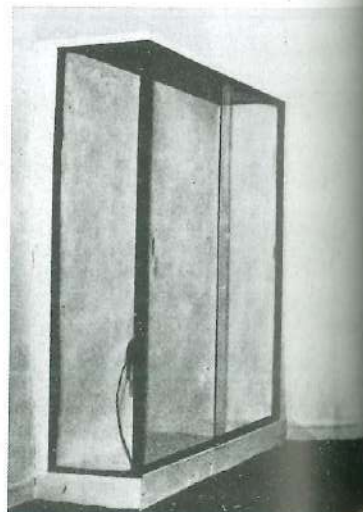
[1] G. Karginov, *Rodchenko*, Editori Riuniti, Roma 1977, p. 52.
[2] A. Reinhardt, *Art as Art*, in "Art International", n. 20, dicembre 1962.
[3] C. Greenberg, *Modernist Painting*, in "Art Yearbook 4", New York 1961, pp. 101-108. Per quello che riguarda la teoria critica di Greenberg, si veda *Arte e cultura*, trad. it. Allemandi, Torino 1991.
[4] J. Cage, in "New York Herald Tribune", 27 dicembre 1953. Questi lavori di Rauschenberg sono, per molti versi, un analogo in pittura del celebre pezzo silenzioso 4'33" di Cage, che lo stesso musicista ricorda di aver ideato un anno dopo.
[5] P. Tuchman, *An Interview with Robert Ryman*, in "Artforum", maggio 1971.
[6] R. Morris, *Notes on Sculpture: Part 2*, in "Artforum", ottobre 1966.
[7] S. LeWitt, *Serial Project n°1 (ABCD)*, in "Aspen Magazine", n. 5+6, 1966. Questo progetto viene realizzato come installazione alla Dwan Gallery di New York nel 1967. Riguardo ai disegni murali, si veda S. LeWitt, *On Wall Drawings*, in *Documentation, Conceptual Art: Weiner, Buren, Bochner, LeWitt*, in "Arts Magazine", aprile 1970.
[8] F. Lo Savio, *Spazio-Luce* (1962, Roma), Einaudi, Torino 1975.
[9] G. Celant, *Arte Povera*, catalogo della mostra, Galleria de' Foscherari, Bologna 1968.
[10] K. Honnef, *L'arte contemporanea*, Benedikt Taschen, Köln 1990, p. 200.

ARTE E AMBIENTE

di Francesco Poli

In questo testo verranno prese in considerazione le ricerche che si caratterizzano in modo particolare come superamento della concezione dell'opera tridimensionale (come forma plastica, oggetto o struttura costruita) autocentrata e cioè sostanzialmente autonoma dal contesto esterno in cui viene collocata.
Un superamento determinato da un radicale spostamento di attenzione verso la dimensione dello spazio ambientale, che diventa parte integrante dell'elaborazione creativa nella misura in cui assumono un'importanza esteticamente decisiva le relazioni che gli elementi del lavoro instaurano con il luogo di esposizione (con le sue particolari connotazioni già esistenti o trasformate anch'esse dall'artista), relazioni definite da specifiche modalità d'intervento.
"L'intervento ambientale" scrive Germano Celant

"si distingue dall'opera oggettuale proprio in quanto rimanda all'intenzione di risultare un lavoro relativo a un determinato contesto..." E aggiunge che la collocazione contestuale "sollecita un senso di reciprocità basato su una mutualità reale, in cui *l'arte crea uno spazio ambientale*, nella stessa misura in cui *l'ambiente crea l'arte*"[1].
Si può precisare che all'interno della categoria dei lavori con caratteristiche ambientali rientrano sia gli "ambienti" veri e propri (definiti da pareti, soffitto e pavimento) sia le installazioni ambientali in spazi interni o esterni, che al limite estremo comprendono anche gli spettacolari interventi in territori naturali degli artisti della land art.
Le opere con un intenzionale coinvolgimento organico e strutturale dello spazio reale diventano un aspetto progressivamente sempre più importante delle ricerche artistiche a partire dalla fine degli anni cinquanta sino a oggi. E questo avviene in misura maggiore o minore, e con finalità ovviamente diverse, all'interno delle esperienze neo-dadaiste europee e americane; nell'arte programmata; nel minimalismo e nella land art, nelle ricerche processuali, poveriste e concettuali, fino ad arrivare alle più recenti installazioni multimediali, spesso con valenze spettacolari. Qui, è bene dirlo, non parleremo delle installazioni che hanno implicazioni spaziali anche cruciali dove però la dimensione ambientale non è preminente, ma solo dei lavori che si configurano come veri e propri "ambienti", e degli interventi che coinvolgono in modo totalizzante contesti esterni.

Precedenti nelle avanguardie storiche

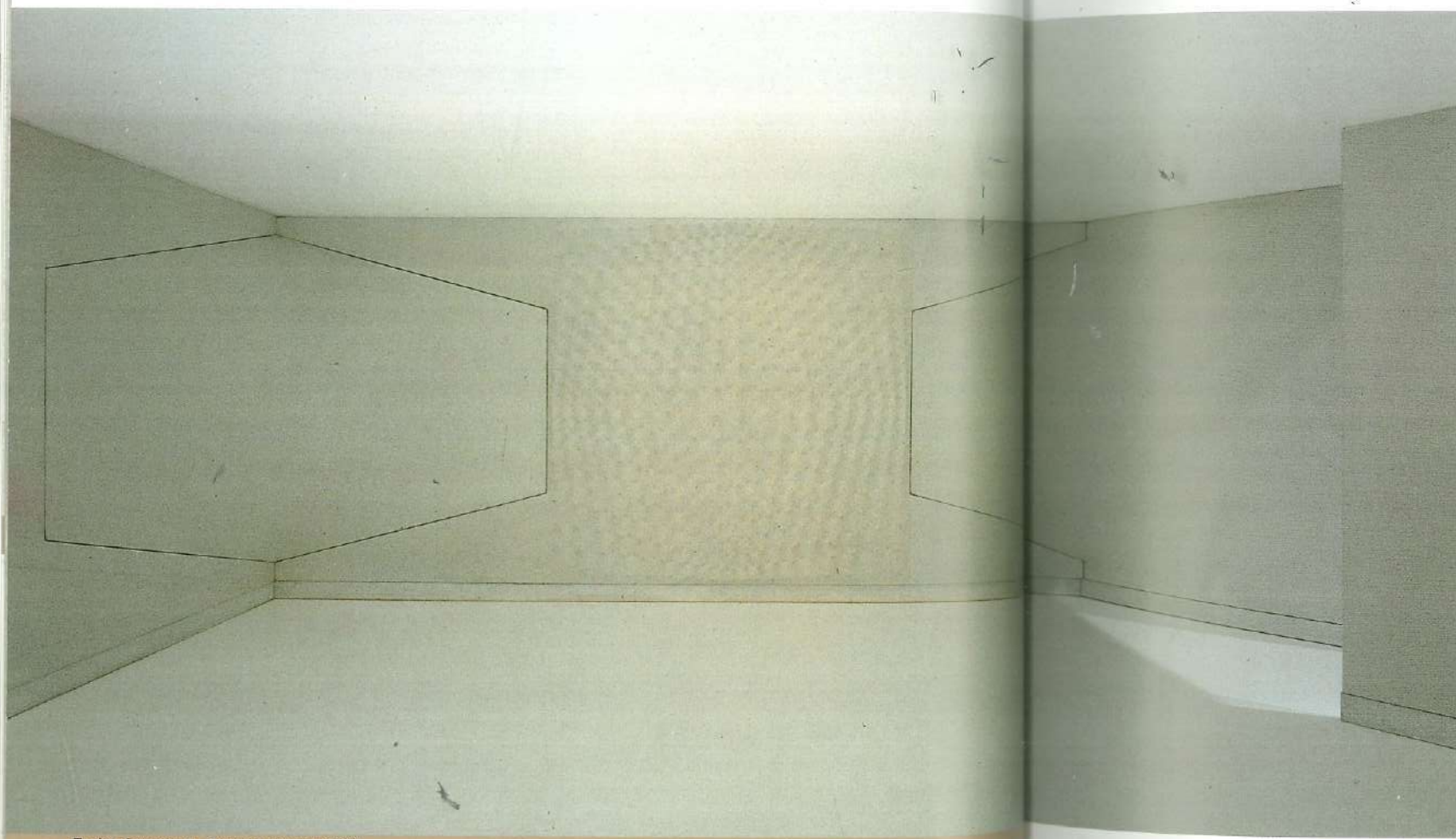
L'arte ambientale ha dei punti di partenza molto significativi già nell'ambito delle avanguardie storiche. In primo luogo nel futurismo. Boccioni, nel suo *Manifesto tecnico della scultura futurista* del 1912, proclama che "non vi può essere rinnovamento se non attraverso la scultura d'ambiente, poiché in essa la plastica si svilupperà prolungandosi per modellare l'atmosfera che circonda le cose". Anche se nel suo lavoro la forma plastica scultorea (la figura umana, ma anche l'oggetto, come nel caso della bottiglia) è ancora centrale, viene già ipotizzata una dialettica relazionale con l'ambiente.
Di grande interesse sono anche i fantasiosi ambienti di Balla e Depero, e di altri futuristi, che però sono ancora nella logica dell'intervento decorativo[2]. Lo stesso si può dire degli interventi ambientali architettonici decorativi realizzati da esponenti di De Stijl, del costruttivismo e del Bauhaus, come Van Doesburg, Tatlin e Schlemmer.
I due primi lavori concepiti come veri e propri ambienti possono essere considerati da un lato l'*Ambiente dei Proun* del suprematista e costruttivista El Lissitskij, e dall'altro il *Merzbau* del dadaista Kurt Schwitters, che non a caso erano amici. Il primo, costruito per la grande esposizione di Berlino del 1923, si propone come uno spazio espositivo definito che diventa un mezzo espressivo integrale attraverso un inscindibile legame fra elementi architettonici, pittorici e plastici.
Il secondo è uno straordinario work in progress che l'artista tedesco continua a far crescere nella sua casa studio di Hannover, a partire dal 1923, per un decennio. Si tratta di una struttura plastica ambientale formata dall'accumulazione e sedimentazione progressiva di elementi presi dalla realtà quotidiana (pezzi di legno, bottiglie, ritagli di carta, lettere, oggetti di recupero ecc.) che formano una singolare documentazione di vita vissuta, una specie di microuniverso organico della propria avventura creativa.

Yves Klein, *"Le Vide ou La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée"*, aprile 1958. Mostra con lo spazio espositivo vuoto, Galerie Iris Clert, Parigi.

Lucio Fontana, Sala studiata dall'artista e realizzata con qualche modifica dall'arch. Carlo Scarpa alla XXXIII Biennale di Venezia, 1966.

Anche per quello che riguarda l'arte ambientale Marcel Duchamp dà un contributo decisivo con gli interventi di allestimento (che di fatto sono vere e proprie installazioni ambientali) per l'Esposizione internazionale del surrealismo del 1938 alla Galerie des Beaux-Arts di Parigi, dove in una grande sala sono appesi al soffitto 1200 sacchi di carbone, e per la mostra "First Papers of Surrealism", a New York nel 1942, dove lo spazio è attraversato in tutti i sensi da ben 12 miglia di filo disposto come una sorta di ragnatela. È da ricordare inoltre, dello stesso artista, l'enigmatico ambiente chiuso (che si può vedere solo dal buco di una porta) *Dati: 1. La caduta d'acqua, 2. Il gas d'illuminazione*, del 1946-1966.

Gli ambienti spaziali di Fontana

Indubbio è il fondamentale ruolo anticipatore di Lucio Fontana che, all'interno della sua poetica spazialista, arriva coerentemente a superare (o se si vuole a dilatare) i limiti della pittura e della scultura attraverso la realizzazione di opere ambientali, i cui "materiali" sono essenzialmente lo spazio e la luce.

L'interesse per le teorie futuriste e le sue esperienze di collaborazione con gli architetti sono elementi importanti per gli sviluppi ambientali della sua ricerca, che tuttavia hanno caratteristiche decisamente originali.

Fontana allestisce il suo primo ambiente, *Ambiente spaziale con forme spaziali ed illuminazione a luce nera*, nel 1949 alla Galleria del Naviglio di Milano. È una sala con pareti dipinte di nero e con sospese nel vuoto delle sinuose forme astratte organiche colorate, emergenti dal buio come presenze fluorescenti grazie alla luce di Wood. L'effetto è di completo spaesamento spazio-temporale. "È stato il primo tentativo di liberarsi di una forma plastica statica" – questo il commento dell'artista che si legge in una lettera a Enrico Crispolti – "l'ambiente era completamente nero, con la luce nera di Wood, entravi trovandoti completamente isolato con te stesso, ogni spettatore reagiva col suo stato d'animo del momento (...) L'importante era non fare la solita mostra di quadri e sculture, ed entrare nella polemica spaziale." Fontana, precisa Crispolti, "mi ricordava così il senso di provocazione psicologica di quell'ambiente spaziale, senso attualissimo ancora di fronte alle proposte di opere-ambiente degli anni sessanta-settanta"[1].

Del 1951 è *Luce spaziale - struttura al neon*, un immenso ghirigoro realizzato con un sottile tubo fluorescente sospeso sopra lo scalone del palazzo della Triennale di Milano: un intervento, nitidamente lineare, che trasforma radicalmente la percezione dello spazio architettonico esistente.

Tra i successivi ambienti possiamo ricordare quello per la mostra "Lo spazio dell'ambiente" (Foligno 1967), una stanza scura dove una sequenza di punti dipinti con colori fluorescenti è evidenziata dalla luce di Wood; e il *Labirinto bianco*, dove protagonista è una parete con un grande taglio (Documenta 4, Kassel 1968).

Enrico Castellani, *Spazio ambiente*, 1970.

Ambienti ottico-cinetici

La mostra a Palazzo Trinci di Foligno, a parte i lavori di Pistoletto, Fabro e Pascali (l'installazione *32mq di mare circa*, con il pavimento ricoperto da basse vasche quadrangolari riempite di acqua colorata in blu), si caratterizza soprattutto per la presenza di opere d'arte programmata, in cui lo spazio architettonico è utilizzato come campo di azione allargata per interventi di natura ottico-cinetica (con elementi modulari, dispositivi luminosi e giochi di colore) finalizzati a coinvolgere dinamicamente lo spettatore all'interno di nuove strutture percettive, con effetti retinici e psicologici spiazzanti, tali da mettere in crisi la normale percezione della realtà spazio-temporale.

In questo senso gli esempi più interessanti sono l'*Ambiente bianco* di Enrico Castellani, con superfici lisce e trapuntate con rilievi di rigorosa ritmicità seriale, quasi minimalista; e *After Structure* di Gianni Colombo. Quest'ultimo è uno spazio ricoperto da regolari griglie quadrettate, con linee rosse, verdi,

blu, che a causa di un programma intermittente di flash luminosi producono sorprendenti effetti visivi a livello di persistenze retiniche. A partire dalla realizzazione dello *Spazio elastico* (esposto a Trigon, Graz, 1967), una stanza cubica nera con una rete di fili elastici in lento movimento, fluorescenti per effetto della luce di Wood, Colombo si dedica alla costruzione di ambienti architettonici praticabili (*Bariestesie, Topoestesie, Architetture cacogoniometriche*) che non hanno più nulla a che fare con l'arte programmata, e che determinano una perturbazione straniante dell'equilibrio e della percezione sensoriale dello spettatore che ci cammina dentro.
Sono ambienti "abitabili" che progressivamente da spazi neutri e "astratti" (dove il pubblico è immerso in eventi cinetici di natura luminosa) diventano sempre più spazi legati a una progettazione architettonica con un diretto impatto fisico di elementi costruttivi messi in scena secondo un metodo definibile, per molti versi, come "decostruzionista", nel senso di una intenzionale messa in crisi radicale dei presupposti classici dello spazio architettonico razionalista.
Nell'ambito delle ricerche ottiche cinetiche sono molti gli artisti che hanno costruito ambienti di vario tipo negli anni sessanta. Tra questi possiamo citare Getulio Alviani, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz Diez, Agam, ed esponenti dei gruppi Zero e GRAV. Soto, dopo aver elaborato a parete le sue *Vibration Structures* (strutture costituite da fini barre metalliche colorate con vibranti effetti cinetici virtuali), va oltre la visione frontale per realizzare con tecnica analoga dei veri e propri ambienti definiti *Penetrables*, come per esempio *Cube of Ambiguous Space* (1969). A proposito di questi lavori scrive: "Siamo immersi nella trinità spazio-tempo-materia come il pesce è immerso nell'acqua"[4].

"Le vide" di Yves Klein e "Le Plein" di Arman
Di fondamentale importanza anche per i successivi sviluppi delle ricerche ambientali minimaliste e concettuali è l'opera-ambiente realizzata alla Galerie Iris Clert di Parigi (aprile-maggio 1958) da Yves Klein, intitolata suggestivamente "Le Vide ou La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée". Alla radice dell'utopia artistica di Klein – della sua tensione verso un'arte assoluta che superi ogni forma di condizionamento relativizzante per raggiungere la massima libertà di spirito e la purezza dell'essenza cosmica immateriale – c'è un profondo interesse per le dottrine esoteriche, per la teosofia e l'alchimia, e poi per gli scritti di Gaston Bachelard. A tutto ciò si collega la scelta della pittura monocroma, e specialmente quella del blu oltremare (che rimanda all'infinito e all'assoluto) e dell'oro, e anche quella dei quattro elementi della sua metodologia (aria, fuoco, terra, acqua). Va detto però che il valore della sua ricerca va ben al di là delle suggestioni esoteriche, proponendosi come un radicale rinnovamento rispetto alle precedenti concezioni artistiche e come un'inedita apertura mentale e materiale dell'arte alla vita e alla realtà. Nel 1957 presenta i suoi *Monochromes bleu IKB* (International Klein Blue) in varie mostre tra cui quella alla Galerie Colette Allendy di Parigi, dove tra l'altro aveva già proposto una sala completamente vuota come opera, che però era passata praticamente inosservata. L'anno successivo con *Le Vide* va oltre la pittura e il colore per dimostrare l'esistenza di "un'essenza immateriale dell'arte", fruibile da parte degli spettatori attraverso un'esperienza estetica allo stesso tempo spirituale e sensoriale. L'evento espositivo da Iris Clert, preparato con molta cura anche dal punto di vista mediatico, è un grande *succès à scandale*, con oltre tremila persone presenti all'inaugurazione il 28 aprile. La galleria vuota è tutta verniciata di bianco, i vetri all'esterno sono dipinti di blu IKB e intorno alla porta d'ingresso viene installato una specie di baldacchino con tendaggi sempre blu.

Così spiega il suo lavoro l'artista: "Lo scopo di questo tentativo: creare, stabilire e presentare al pubblico uno stato pittorico sensibile nei limiti di una sala di esposizione di quadri. In altri termini, la creazione di un ambiente, d'un clima pittorico reale e proprio per questo invisibile. Questo stato pittorico invisibile nello spazio della galleria, deve essere a questo punto presente e dotato di una vita autonoma, che dev'essere letteralmente la miglior definizione che si è finora data alla pittura in generale, irraggiamento. Invisibile e intangibile, questa immaterializzazione del quadro deve agire, se l'operazione della creazione riesce, sui veicoli o corpi dei visitatori dell'esposizione con molta più efficacia dei quadri fisici ordinari..."[5].
Allo spazio vuoto e immateriale e puro di Klein si oppone dialetticamente quello pieno, caotico, intasato di cose "impure" e degradate, presentato nella mostra "Le Plein" (nella stessa galleria due anni dopo) dall'amico e compagno di strada del Nouveau Réalisme Arman. Portando alle estreme conseguenze l'attitudine dadaista di Schwitters per un coinvolgimento diretto degli oggetti della realtà (e in particolare quelli trovati e "vissuti"), nell'operazione artistica Arman, maestro di accumulazioni ossessive e di *colères* distruttrici, si diverte a riempire fino al soffitto lo spazio espositivo con ogni genere di oggetti d'uso vecchi e da buttare, come per esempio lampadine, radiatori d'auto, bidet, dischi rotti, biciclette, radio sgangherate, binocoli (ma anche cinquanta quadri di "artisti contemporanei"). Qui lo spazio espositivo si trasforma in un misto fra un magazzino di robivecchi e una discarica di rottami. Si tratta di una provocatoria estetizzazione della dimensione più degradata e caotica dell'ambiente urbano in cui siamo immersi, e di un'ironica e paradossale critica della società dei consumi (e anche naturalmente della concezione dell'arte come realtà separata dalla "volgarità" e banalità dell'esistente).

La Caverna dell'antimateria di Pinot Gallizio
L'ambiente pittorico realizzato nel 1959 alla Galerie Drouin di Parigi da Pinot Gallizio rappresenta un caso a sé, per essere ancora legato a una poetica pittorica informale ma soprattutto per le sue dirette connessioni con le teorie situazioniste[6]. La *Caverna dell'antimateria* è un ambiente realizzato con 145 metri di tela dipinta, utilizzata per ricoprire completamente pareti, soffitto e pavimento, creando uno spazio di intensa ed esplosiva energia organica, matrice pulsante di valori primordiali psichici magici e mitici. Uno spazio dell'"antimondo", metafora del caos primigenio, del mondo in formazione, grande utero cosmico, luogo primario di emergenza di emozioni vitali. Così la descrive l'artista in una lettera al gallerista: "Imprevedibile per toni e contrasti di colore (...) per violenza, violenza (...) materie in eruzione come lava, in esplosione, per effetti sorprendenti di colori dai più tenui ai più scuri (...) pittura atomizzata, disintegrata! Le reazioni a catena descritte sulle pareti illustreranno agli attori-visitatori un dramma vissuto a loro insaputa". Certamente Gallizio ha pensato all'*Ambiente spaziale* di Fontana, ma i risultati sono molto diversi, anche se analogo per certi aspetti è il senso straniante di una dimensione spazio-temporale completamente *autre*. L'artista conosceva anche l'ambiente di Klein, ma la pregnanza coinvolgente della materia pittorica della sua caverna è naturalmente tutt'altra cosa rispetto alla mistica zen del vuoto assoluto. Va detto che l'attitudine di Klein è definita "mistica incantatoria" dai situazionisti, e come tale di fatto mistificatoria perché invece di stimolare situazioni creative attive nella gente, tendeva secondo loro a esaltare la passività contemplativa.

Gli environment di Allan Kaprow
Influenzato dalle teorie estetiche di John Cage e dallo spirito neo-dadaista degli assemblage, Allan Kaprow (insieme ad altri artisti americani protagonisti degli happening,

come Red Grooms, Robert Whitman, Claes Oldenburg, Jim Dine, e anche Robert Rauschenberg) porta alle estreme conseguenze la fusione dell'attività artistica con la vita reale, quella del contesto urbano di esistenza, dilatando i suoi interventi a livello ambientale, con il diretto coinvolgimento degli spettatori. Kaprow è il primo a definire teoricamente le caratteristiche degli happening e degli environment: per lui i primi sono uno sviluppo diretto dei secondi.
"Gli environment" scrive l'artista "hanno incorporato subito l'idea di cambiamenti interni durante la loro presentazione. I normali spettatori sono diventati partecipanti attivi di questi cambiamenti. Qui la tradizionale nozione dell'artista creatore individuale (il genio) è sospesa in favore di un tentativo collettivo (il gruppo sociale come artista). L'arte è diventata variabile come il tempo. Ma gli environment non sono stati concepiti solo per integrare gli spettatori nel lavoro; essi dovevano immergersi il più possibile negli spazi reali e nei contesti sociali in cui erano collocati. Dovevano uscire dal troppo chiuso contesto dell'arte (studi, gallerie, musei) per immergersi nella natura e nella vita urbana. Ma a questo punto si sono trasformati in happening..."[7]
Il primo environment è *Beauty Parlor*, realizzato nel 1957-1958 alla Hansa Gallery di New York: due ambienti riempiti di fluidi strati pendenti di stoffe e fili multicolori, lampadine accese, specchi rotti, con un ventilatore che diffondeva odori chimici e altoparlanti che emettevano suoni elettronici composti dall'artista. I visitatori dovevano attraversare e immergersi in questa caotica dimensione multisensoriale.

Claes Oldenburg, *Bed Room Ensemble I*, 1963. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, collezione Karl Stroher.

Un altro suo environment è *Garage* (1960), un vero parcheggio sotterraneo in cui l'artista realizza una confusa e debordante installazione con reti metalliche, nelle cui maglie si intrecciano giornali, lenzuola, frutti, rami con foglie e altri oggetti. Un labirintico ambiente emblema della "junk culture".

Ambienti pop di George Segal e Claes Oldenburg

I due artisti dell'area pop americana che hanno dato un contributo decisamente originale all'arte ambientale sono Claes Oldenburg e soprattutto George Segal, non a caso entrambi legati alle esperienze degli happening.
Segal, anche se non realizza direttamente degli happening, collabora attivamente agli eventi dell'amico Kaprow, con cui condivide, per molti versi, l'esigenza di un rapporto il più stretto possibile fra arte e realtà vitale. Ma il suo approccio al problema è sostanzialmente rovesciato: invece di cercare di inserire l'intervento artistico nella fluidità temporale della realtà, tenta di assorbire, anzi di bloccare, la dimensione dell'esistenza nell'opera d'arte. Per fare questo elabora un'inedita forma di scultura d'ambiente o di situazione ("environmental sculture", "situational sculpture") costituita da calchi al vero di persone in atteggiamenti quotidiani collocati nei più diversi contesti di vita, ricostruiti come set teatrali con oggetti ed elementi veri prelevati direttamente dalla realtà. Si tratta di scene legate alla vita quotidiana: gente seduta a tavola o al bar, in attesa alla fermata di un bus, in una lavanderia, o al lavoro (per esempio una bigliettaia al botteghino di un teatro, un pittore di insegne, un benzinaio, un dentista, un macellaio ecc.), oppure persone colte nell'intimità mentre si lavano o dormono.
"Nello spazio che occupano, e nel numero di figure, oggetti ed elementi architettonici che vengono inclusi" scrive William Seitz, "i lavori di Segal si estendono dai frammenti di corpo fino ad ambienti così definiti da dominare i personaggi che li abitano (...) Le pose (se così possono essere definite) sono spesso precisate attraverso l'inclusione di un pettine, un capo di abbigliamento, un bastone, uno strumento professionale, o qualche altro oggetto funzionale; oppure lo spazio di vita della figura si espande grazie all'aggiunta di una sedia, un tavolo, un letto, una bicicletta, una sezione di automobile o di un bus, di un trapano da dentista o (nel caso di un operaio edile) di impalcature. La scala e l'enfasi dell'opera cambiano se l'ambiente diventa più grande e ambizioso, ma anche in una singola figura Segal è interessato a precisare il contesto ambientale..."[8]
L'effetto immediato che producono questi lavori è allo stesso tempo fortemente realistico e totalmente straniante, nella misura in cui le scene appaiono come *tranche de vie* per così dire congelate, e cioè come situazioni effimere immobilizzate in una dimensione metafisicamente sospesa. I personaggi, definibili come fantasmatiche presenze-assenze, anche in scene di gruppo, come per esempio *The Dinner Table* (esposto insieme a *The Bus Driver* nella mostra collettiva "The New Realists" alla Sidney Janis Gallery di New York nel 1962), sembrano chiusi in una loro melanconica solitudine. In questo senso, è possibile fare un paragone con le figure dipinte da Edward Hopper. Del resto c'è una stretta affinità di atmosfera e di visione della realtà fra le scene di vita americana di quest'ultimo e quelle di Segal. L'artista inizia a realizzare dei calchi con la tecnica delle bende gessate, nel 1960, utilizzando se stesso come modello. Questa statua, la cui superficie viene lasciata intenzionalmente grezza senza rifiniture (caratteristica che rimane poi peculiare in tutti i lavori) diventa, seduta a un vero tavolo su una vera sedia, la sua prima opera: *The Man at the Table* (1961).
A differenza di Segal, Oldenburg abolisce completamente la presenza umana nei suoi lavori, che sono segnati dal trionfo ironico e grottesco degli oggetti del quotidiano

e del consumismo di massa. Il suo primo environment, *The Street* del 1960, ha una forte valenza di denuncia sociale, essendo ispirato alla Bowery, una strada newyorkese piena di rifiuti e di relitti umani. L'ambiente, realizzato con materiali come sacchi e cartapesta violentemente colorati, è esposto insieme a *The House* di Jim Dine (uno spazio riempito di stracci, spazzatura, cibi andati a male) alla Judson Gallery. Anche Segal, successivamente, dedica alla Bowery una sua scultura ambientale.
Per *The Store* (1961), Oldenburg utilizza come spazio espositivo un vero negozio, in cui accumula un grande numero di oggetti realizzati con accentuate deformazioni in gesso colorato. Sono oggetti emblematici dell'universo pop: una fetta di torta, un gelato, delle scarpe da tennis, dei vestiti, una camicia con cravatta ecc. Qui si innesca uno spiazzante cortocircuito fra la realtà della strada e la finzione dell'elaborazione artistica intenzionalmente banale e antiestetica.
Bisogna infine citare la *Bed Room*, presentata alla mostra "Four Environments by New Realists" (1963, Sidney Janis Gallery). "Questa camera da letto in plastica" scrive Celant "è un'ulteriore inquadratura di un aspetto della way of life americana; il soggetto non è soltanto l'interno di cattivo gusto, ma lo stile della produzione e delle manifatture industriali della West Coast (...) Siamo in presenza di un ambiente al vero, di una camera da motel distorta in scultura, non più soffice ma rigidamente geometrica. La distorsione, tipica delle fotografie dei dépliant pubblicitari, è il sintomo attivo del rifiuto e della non accettazione di queste immagini popolari."[9]

Ambienti minimalisti, concettuali, poveristi

Come si è già precisato nel testo sulla minimal art, la maggior parte dei lavori dei protagonisti di quest'area di ricerca – come Judd, Flavin, Andre, Morris, LeWitt – si definiscono come installazioni ambientali, in cui la tensione estetica deriva soprattutto dal rapporto fra gli elementi plastici oggettuali (le cui relazioni formali interne sono ridotte al minimo) e lo spazio espositivo. In altri termini, si può dire che, per molti versi, al posto di una composizione interna al lavoro è soprattutto il contesto ambientale a determinare la configurazione formale dell'intervento artistico, in relazione alla propria specifica identità architettonica. Tendere a equiparare l'opera al contenitore architettonico è un modo per accentuarne la letteralità, la non illusorietà, la materialità. In questo senso lo spazio espositivo, con le sue caratteristiche strutturali primarie (pareti, pavimento, soffitto, angoli, aperture e passaggi), diventa parte integrante dell'opera.
Alla fine degli anni sessanta, uno sviluppo importante della ricerca di area minimalista americana è quello della realizzazione di veri e propri ambienti costruiti, spesso indipendenti dal contesto architettonico in cui sono inseriti. Si tratta in particolare dei lavori di un gruppo di artisti californiani, tra cui Robert Irwin, Doug Wheeler, Maria Norman, James Turrell, Michael Asher e Bruce Nauman. Sono ambienti che, focalizzando l'attenzione sullo spazio, la luce, il suono, il tempo, il vuoto, tendono a creare delle situazioni di percezione sensoriale pura, assoluta, primaria, priva di caratterizzazioni particolari.
Asher, influenzato da *Le Vide* di Klein e da Flavin, arriva a mettere in scena degli ambienti invisibili, ma perfettamente percepibili, con "muri" costituiti solo da getti d'aria pressurizzata. Utilizzando procedimenti in uso nelle ricerche aerospaziali per verificare la reazione dell'uomo in una situazione di totale assenza di stimoli sensoriali esterni, Irwin e Turrell realizzano un ambiente totalmente buio e insonorizzato, in cui il visitatore, completamente isolato dalla realtà, arriva a percepire in modo amplificato la propria esperienza interna (battito del cuore, respiro ecc.), un'esperienza al confine fra fisicità e spiritualità, intesa in senso zen. Turrell successivamente è autore, tra l'altro, di affascinanti

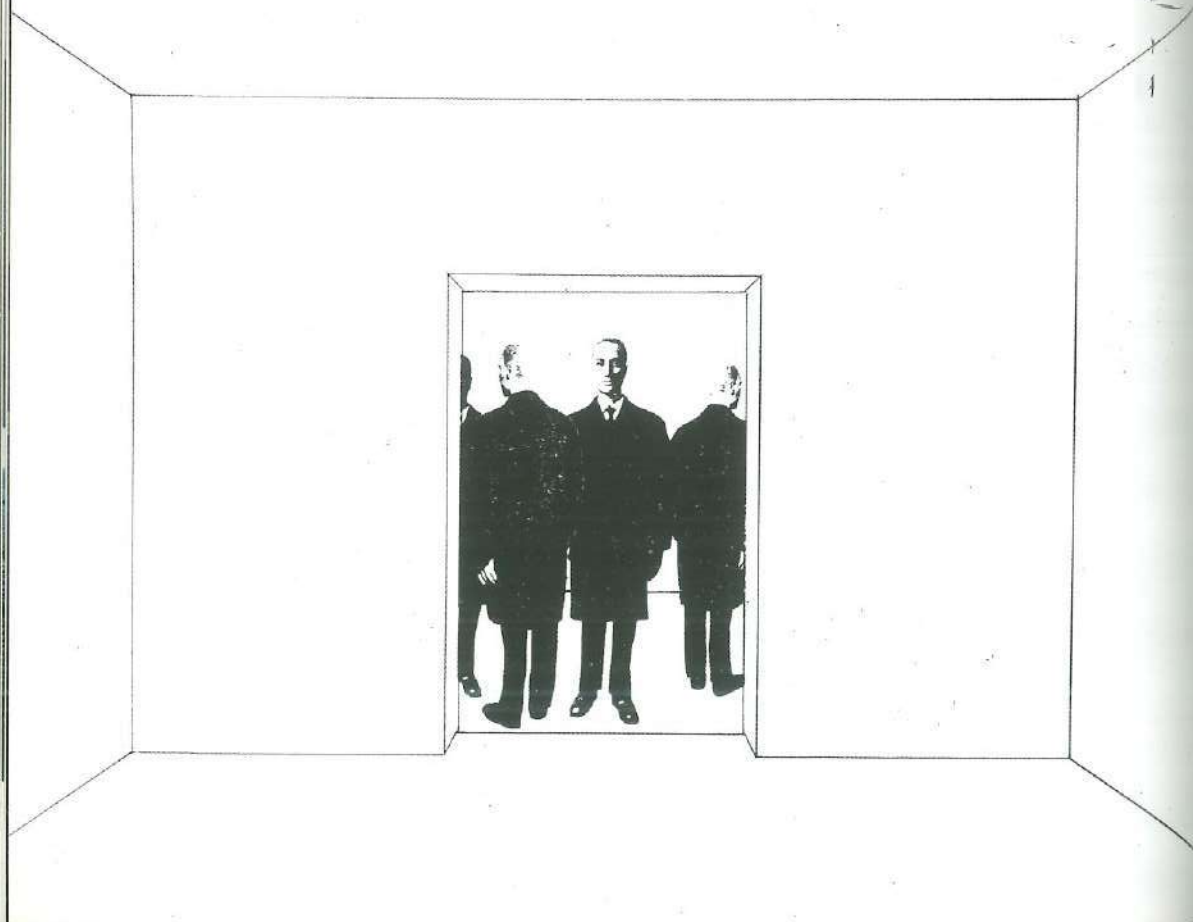
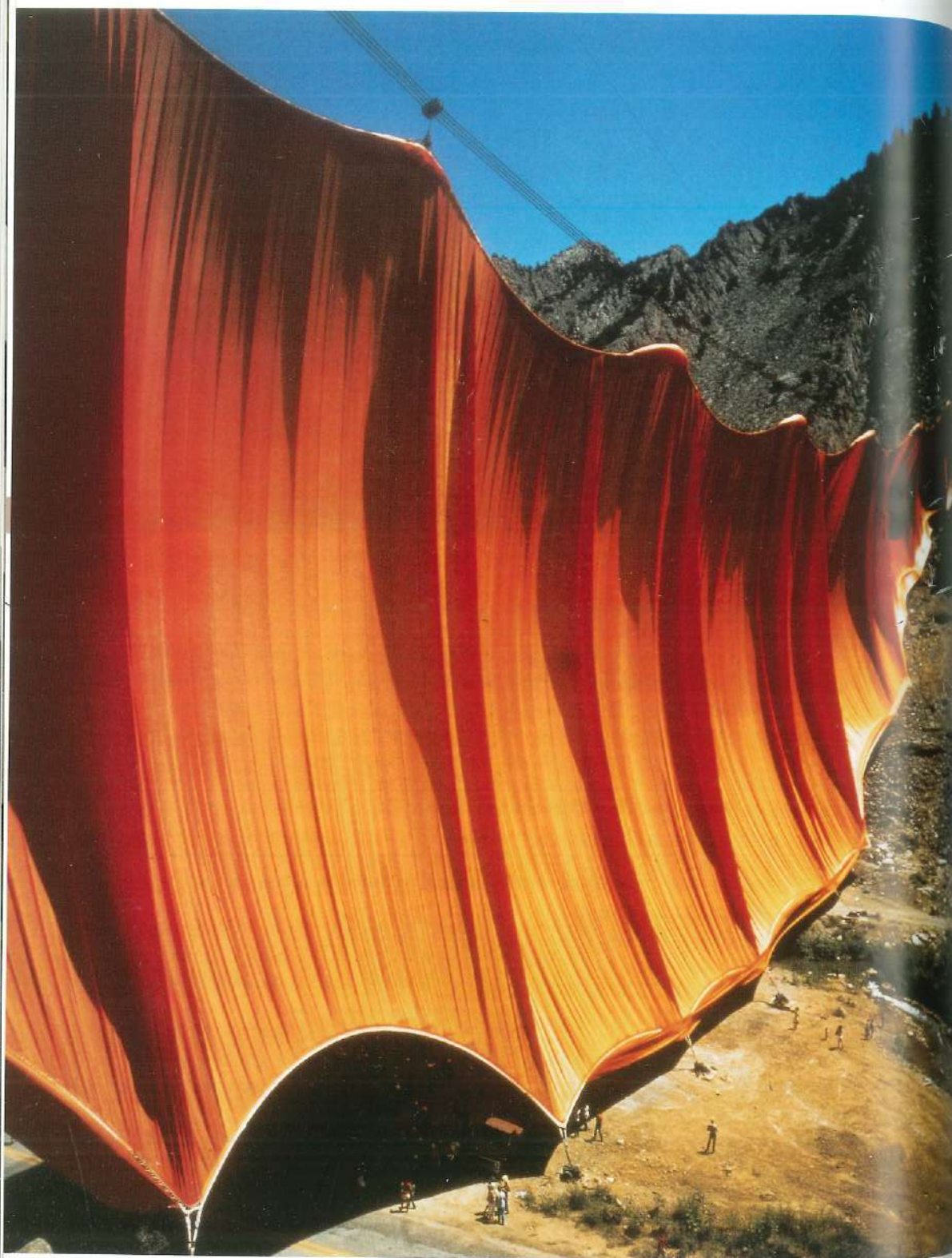
Bruce Nauman, *Acoustic Corridor*, 1970. Parigi, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

ambienti bui in cui in fondo appare una superficie rettangolare fluorescente, una sorta di pittura immateriale di luce, che in realtà è solo un'apertura vuota nel muro con fonti luminose nascoste.
Maria Nordman lavora sul rapporto fra spazi esterni e interni; costruisce per esempio un ambiente vuoto tutto nero con pareti insonorizzate, dove però attraverso delle fessure entrano suoni e luci dall'esterno.
Ma gli ambienti più interessanti e problematici sono quelli di Bruce Nauman, realizzati per analizzare aspetti primari della relazione fra corpo e spazio, evidenziando in modo inedito e spiazzante, nella sua dimensione fisica sensoriale, il comportamento del visitatore all'interno di una determinata struttura spaziale. Lavori di questo genere sono per esempio *Green Light Corridor* (1970), in cui la luce produce la forma percepibile dello spazio, e *Video Corridor* (1969). Quest'ultimo è costituito da un corridoio percorribile da una sola persona, dove sono collocate due telecamere a circuito chiuso, una posta all'entrata (che riprende di spalle il visitatore) e l'altra all'uscita (che lo riprende di fronte); in fondo ci sono due monitor in cui appaiono queste due prospettive di ripresa, grazie alle quali il visitatore percepisce se stesso (si vede dal di fuori) come una presenza corporale oggettivata nel suo essere nello spazio.
Anche Dan Graham ha costruito piccoli ambienti con telecamere all'interno. Il più intrigante per il pubblico è forse quello che ora si trova al Musée National d'Art Moderne del Centre Pompidou: una stanza bianca in cui su una parete è collocato un monitor che trasmette le immagini di una telecamera che riprende il comportamento dei visitatori all'interno. Ma la particolarità sta nel fatto che queste immagini sono trasmesse

Daniel Buren, *Peinture Sculpture VI*, 1971, installazione, Guggenheim International, New York.

Dan Graham, *Labyrinth*, 2002.

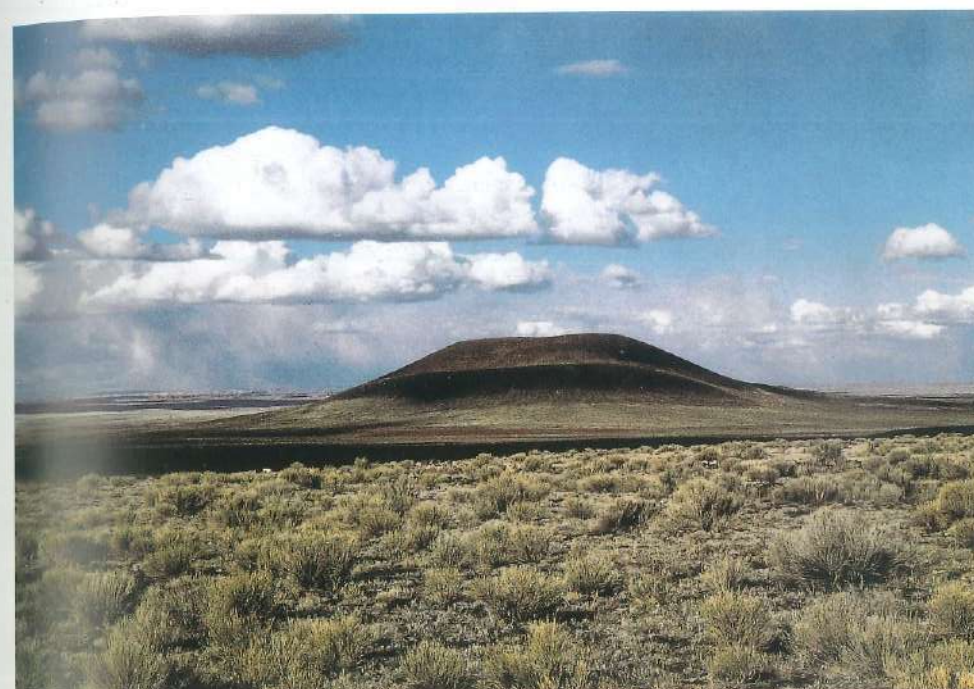
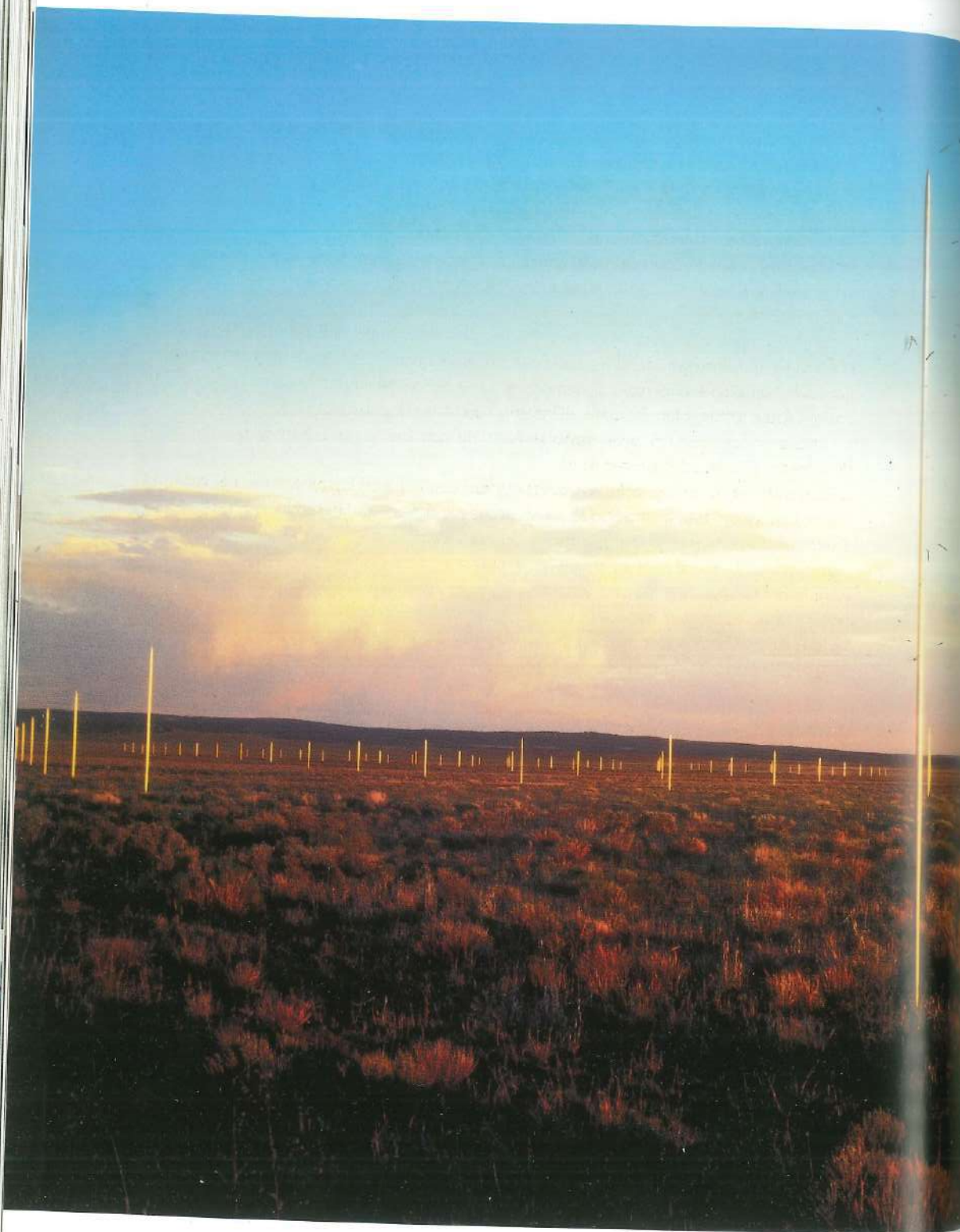
con un ritardo di qualche secondo. In questo modo il visitatore vede le sue azioni in modo completamente straniante. All'inizio c'è la sorpresa, e poi avviene quasi sempre un'interazione con il dispositivo, sollecitata dalla curiosità e dall'istinto narcisista.
Sempre di Graham sono di grande interesse anche le "sculture/padiglioni", elaborate a partire da approfondite riflessioni sullo spazio plastico e ambientale, e in particolare da studi sulle più diverse tipologie architettoniche moderne (fondamentale punto d'avvio è il suo lavoro concettuale *Homes for America*, pubblicato in "Arts Magazine", dicembre 1966). Un lavoro significativo a questo proposito è *Two Adjacent Pavilions* (1978-1982), realizzato per Documenta 7. Ciascuno dei due moduli, uguali fra loro, può essere visto sia dall'interno che dall'esterno. I quattro lati di ogni struttura hanno la stessa percentuale di vetro specchiante. Sono differenti solo i soffitti: in vetro trasparente l'uno, e di un materiale scuro che non lascia passare la luce l'altro. Le proprietà del vetro specchiante fanno sì che in qualsiasi momento ciascun lato sia più riflettente o più trasparente dell'altro. Durante le ore di sole, il soffitto scuro non permette alla luce solare di illuminare l'interno di un padiglione; chi è fuori non vede nulla dentro, ma si vede specchiato nei vetri insieme all'ambiente circostante. Nell'altro padiglione il sole colpisce direttamente le pareti interne, che così riflettono più luce di quelle esterne; chi è fuori vede bene l'interno, ma chi è dentro vede soprattutto la propria immagine riflessa

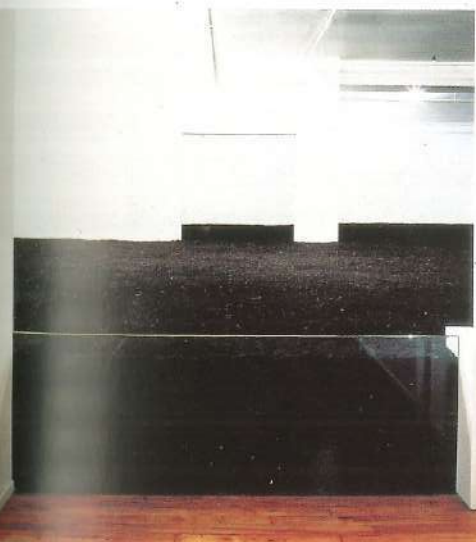
sotto: **Giulio Paolini**, *Ipotesi per una mostra*, 1963.
a destra: **Joseph Beuys**, *Ambiente con pianoforte e rotoli di feltro*. Parigi, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne.

nei vetri. "Diversamente dalle strutture formaliste della minimal art situate all'aperto" scrive l'autore, "i padiglioni sono psicologicamente e socialmente autoriflettenti. Implicano una dialettica tra spettatori e immagine che essi hanno di sé."[110]
Tra gli artisti europei, Daniel Buren è quello che maggiormente ha sviluppato la ricerca agendo direttamente sulle strutture architettoniche esistenti e sulle loro funzioni sociali e culturali (in particolare quelle dei musei), attraverso interventi tesi a stimolare riflessioni critiche e inedite visioni dei contesti ambientali. La sua azione è visualizzata attraverso le sue famose bande colorate verticali (che non hanno alcuna valenza pittorica estetica in quanto tali), utilizzate, in vari modi, come segnali per focalizzare l'attenzione su tutto ciò che l'artista ritiene importante evidenziare.
La gran parte dei lavori qui citati hanno certamente una forte componente concettuale, ma possiamo dire che gli ambienti definibili in senso più stretto come concettuali si caratterizzano, oltre che per un'estrema dematerializzazione, per un distacco dalla dimensione fisica sensoriale e per un'enfatizzazione degli stimoli a livello più freddamente mentale. In questo senso piuttosto esemplari sono i lavori, fra loro molto diversi, di artisti come Lawrence Weiner e Giulio Paolini. Il primo si limita a scrivere sui muri bianchi degli spazi espositivi (con rigorosi caratteri stampatello) delle brevi proposizioni problematicamente concettuali. In questa maniera l'ambiente stesso viene percepito in modo decisamente astratto, come un'estensione dello spazio mentale.
Per quello che riguarda Paolini, nella cui ricerca lo spazio dell'opera tende sempre a coincidere con lo spazio intorno all'opera, è sufficiente ricordare alcuni lavori, di date diverse, con spiccata connotazione ambientale.
Nell'*Ipotesi di una mostra* (un progetto del 1963 mai realizzato), i visitatori sono essi stessi il "contenuto" della mostra: quelli che entrano nella prima sala vedono in un'altra sala divisa da un vetro un altro gruppo di visitatori, il che produce un singolare effetto di rispecchiamento concettuale. *Lo Spazio* (1967) è un ambiente quadrato dove le otto lettere

di "lo spazio" (caratteri in stampatello ritagliati in compensato e dipinti in bianco come le pareti) sono incollati tutt'intorno a distanza regolare, all'altezza dell'asse ottico: alla lettera, e in tutti i sensi, lo spazio è l'opera. Ma l'artista arriva ad assorbire nel suo lavoro l'intero spazio di un museo. In una sua mostra al Musée des Beaux-Arts di Nantes (1987) Paolini installa un'opera, *L'autore? Un attore!*, che si propone al centro come specchio strutturale di tutto lo spazio espositivo, attraverso il profilo disegnato della sequenza di archi del doppio portico che caratterizza lo spazio interno del museo. L'esposizione stessa, e cioè l'insieme dei lavori esposti in questo luogo architettonico (così "paoliniano"), e il museo che la contiene, diventano una sola unica grande "opera". Nell'ambito delle ricerche poveriste e processuali tutte le installazioni hanno specifiche implicazioni spaziali e molti lavori si configurano come veri e propri ambienti. A titolo di esempio possiamo prenderne in considerazione uno di particolare importanza, di Joseph Beuys. Uno degli aspetti fondamentali del modo di operare di Beuys è costituito da un'accurata strategia nell'installazione ambientale degli oggetti e materiali delle sue opere, che sono spesso in stretta connessione con le sue azioni performative, le *actions*. In molti casi l'artista arriva a creare dei veri e propri ambienti caratterizzati da un totalizzante coinvolgimento sensoriale, emotivo e mentale. Tra questi uno dei più affascinanti è *Plight* (che significa situazione difficile o penosa), un grande ambiente realizzato, qualche mese prima di morire, negli spazi della galleria di Anthony d'Offay a Londra (novembre 1985), come sviluppo di una vecchia idea del 1958. L'opera è ora collocata definitivamente al Centre Pompidou di Parigi. Si tratta di due sale che formano una sorta di L, con le pareti completamente ricoperte da grandi rotoli di spesso feltro grigio-bruno (composto di lana di pecora e pelo di coniglio) posti uno accanto all'altro in doppia fila, verticalmente, come delle tozze colonne. Nella prima stanza si trova un piano a coda nero, chiuso, su cui è posta una lavagna appena segnata dalle linee di un pentagramma, con sopra un termometro. Il visitatore che penetra in questo ambiente è immediatamente sollecitato sul piano delle sensazioni fisiche: il calore del suo corpo, il suo respiro, il rumore dei suoi

a sinistra: **Christo** e **Jeanne-Claude**, *Valley Curtain*, Rifle, Colorado, 1970-1972.
sopra: **Michael Heizer**, *Double Negative*, Mormon Mesa, Overton, Nevada, 1969-1970.

passi, l'odore del feltro e la stessa luce fredda dei neon vengono come soffocati e riassorbiti da un'atmosfera di silenzio opprimente, in una dimensione spaziale e temporale completamente straniante. La presenza immobile e ingombrante del pianoforte, la cui energia musicale potenziale è bloccata all'interno, enfatizza per contrasto la forza dell'impatto a tutti i livelli di questo inquietante "suono del silenzio", che ha anche valenze di morte. L'unica cosa mobile è la colonnina di mercurio del termometro, che registra le eventuali variazioni di temperatura dell'ambiente.
"Un'associazione possibile per il mio spazio di *Plight*" ha spiegato in un'intervista Beuys "è quella dell'isolamento. Un'altra è quella del calore del materiale. Senza dubbio questo distacco di se stessi dalla società è un elemento di non comunicazione; un elemento negativo, un sentimento di disperazione come lo si trova nel teatro di Beckett. Il feltro ha, tuttavia, un'altra qualità: protegge gli uomini dalle cattive influenze che vengono da fuori. È dunque anche un isolante in senso positivo (...) È così che è saltata fuori l'idea d'una sala da concerto senza risonanza, dunque totalmente negativa, concepita come dimostrazione dell'esistenza d'una frontiera dove tutto si articola attorno a un punto critico..."[11]

Land art

Land Art è il titolo del film di Gerry Schum (1969) che documenta i lavori di Walter De Maria, Robert Smithson, Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Richard Long, Barry Flanagan e Marinus Boezem. Con questa etichetta (ma anche con quella di "Earth Works", titolo di una mostra alla Dwan Gallery di New York nel 1968) vengono definite quelle operazioni artistiche che, a partire dal 1967-1968, vanno al di là degli spazi espositivi dell'arte, e anche delle aree urbane, intervenendo direttamente nei territori naturali. Lo sviluppo maggiore e più spettacolare di questa tendenza ha luogo negli Stati Uniti, dove gli artisti sono affascinati soprattutto dagli immensi spazi incontaminati come i deserti, i laghi salati, le praterie. Questa dimensione naturale "assoluta" si oppone dialetticamente all'artificialità e alla fredda e geometrica monumentalità delle metropoli, rappresentando l'altra faccia dell'identità geografica americana. In questo senso la land art si oppone, per molti versi, alla pop art e alla minimal art. In ogni caso è da sottolineare la notevole influenza di quest'ultima sulla land art, dato che artisti come Smithson e De Maria provengono dall'arte minimalista. L'operazione dei land artisti non è, ovviamente, quella di collocare delle sculture nella natura, ma di utilizzare lo spazio e i materiali naturali direttamente come mezzi fisici dell'opera, attraverso interventi su grande scala.
Dal punto di vista delle configurazioni formali questi interventi hanno un carattere minimalista, ma qui entrano in gioco valenze molto diverse, legate anche alla specifica natura dei materiali utilizzati (terra, rocce, sabbia, ghiaia, catrame) con effetti antiformali e fluidi legati alle ricerche processuali. Le forme geometriche primarie (scavate, tracciate, costruite attraverso accumulazioni) sono segni artificiali, destinati a essere riassorbiti completamente dai processi di erosione e trasformazione degli elementi naturali: il grande impiego di energie umane e meccaniche risulta alla fine ben poca cosa di fronte alla forza primordiale e ai tempi lunghissimi della natura.
Va notato che la quasi inaccessibilità dei luoghi, e il progressivo degrado degli interventi nel tempo, tendono a rendere queste opere praticamente invisibili e immateriali per la maggioranza del pubblico. Quello che rimane da vedere (progetti, foto, filmati) si trova solo nelle gallerie e nei musei, proprio quegli spazi separati da cui volevano sfuggire gli artisti.
Heizer, Smithson, De Maria e Oppenheim sono i primi a realizzare grandi lavori sul territorio naturale. Ma anche altri artisti come Morris, Christo, Serra, Alan Sonfist, Turrell sono autori

James Turrell, *Roden Crater (Looking Northeast), Present Flagstaff*, Arizona, 1977.
Michael Heizer, *Isolated Mass, Circumflex No. 9, of Nine Nevada Depressions*, Massacre Dry Lake, Nevada, 1968.

di interventi notevoli. Robert Morris già nel 1966 aveva progettato un grande anello di terra ricoperto d'erba per l'aeroporto di Dallas e altri interventi (colline a spirale, rilievi con forme tortuose), ma solo nel 1971 riesce a realizzare, in Olanda, *Observatory*, una complessa costruzione ad anelli concentrici.
Christo è noto per i suoi interventi spettacolari di "impacchettamento" sia di monumenti cittadini sia di luoghi naturali, come la scogliera di Little Bay in Australia (1969). Tra i suoi successivi interventi ambientali si può citare *Running Fence* (1972-1976): una barriera lunga 24 miglia, formata da un'alta tenda di tessuto sintetico che si snodava nel paesaggio come una sorta di Muraglia Cinese, effimera e di grande leggerezza.
James Turrell sta lavorando da molti anni a un'affascinante e immensa opera ambientale. Si tratta di interventi all'interno e sulla cima di un antico vulcano spento nel deserto, il Roden Crater.
Heizer incomincia a progettare i suoi lavori nel 1967, anno in cui realizza nella Sierra Nevada il suo primo grande scavo cubico, il primo di quattro da situare ai quattro punti cardinali. Nel 1968 e 1969 realizza, sempre nel deserto del Nevada, *Dissipate*, cinque enormi fosse rettangolari, bordate all'interno con lastre d'acciaio, disposte in modo casuale; e poi una serie di lavori intitolati *Nine Nevada Depressions*, e tre lavori denominati *Displaced-Replaced Mass*.
Questi ultimi sono ancora delle fosse rettangolari con le pareti in cemento, in cui vengono collocati massi di granito trasportati dalle montagne della High Sierra. Nel 1971 porta a termine il suo intervento più grandioso, *Double Negative*, due enormi scavi di forma regolare, uno di fronte all'altro ai due lati di uno stretto canyon del Virgin River Mesa, sempre nel Nevada: 560 metri di lunghezza, 15 di profondità e 10 di larghezza, come una sorta di strada interrotta dalla valle. Queste opere si presentano come dei misteriosi reperti archeologici di una civiltà sconosciuta e fanno riflettere sul destino della nostra.
Mile Long Drawing (1968), di Walter De Maria, è un lavoro costituito da due linee parallele tracciate con del gesso in polvere, lunghe un miglio. Un percorso che prevedeva la costruzione lungo le linee di due alti muri in cemento (mai realizzati): una sorta di environment minimalista a forma di corridoio, con un effetto di inquietante spaesamento.

Ma il più spettacolare intervento sul territorio di De Maria è senza dubbio *The Lighting Field* (1973-1979) installato in una piana arida del New Mexico. Si tratta di quattrocento alti e appuntiti pali metallici disposti in sequenze regolari su un'area rettangolare. Aspetti determinanti di questa gigantesca opera ambientale sono il rapporto fra cielo e terra; gli effetti di luce e specialmente i fulmini che durante i temporali si scaricano a terra, attirati dai pali che fanno funzione di parafulmini.
Il tutto, secondo l'artista, deve essere fruito dal visitatore nella massima solitudine.
Di notevole significato nell'ambito dell'arte ambientale è la mostra "The Land Show: Pure

a sinistra: **Walter De Maria**, *The Lighting Field*, New Mexico, 1973-1979.
sopra: **Walter De Maria**, *New York Earth Room*, Dia Center for the Arts, New York, 1977.

Ilya Kabakov, *The Red Pavilion*, installazione alla XLV Biennale di Venezia, 1993. Collezione Museum Ludwig, Colonia.

Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah, aprile 1970.

Dirt / Pure Earth / Pure Land", realizzata da De Maria alla Galerie Heiner Friedrich di Monaco di Baviera nel 1968. In questa occasione tutto lo spazio espositivo è riempito da uno spesso strato di terra. Si produce così un cortocircuito fra esterno e interno, fra spazio naturale e spazio culturale, e l'opera d'arte arriva a coincidere con la materia primaria per eccellenza.

Anche Robert Smithson, in modo diverso, crea una stretta interconnessione fra territorio esterno e spazio espositivo della galleria attraverso la dialettica fra *site* e *non-site*, luogo e non-luogo, che in inglese è per assonanza anche un gioco di parole fra vista e non vista. I *Non-Sites*, realizzati a partire dal 1968, sono dei contenitori di varie forme geometriche semplici, con all'interno materiali grezzi (pietre, ghiaia, minerali vari) raccolti dall'artista in determinati luoghi da lui esplorati, appunto i *site*. Dato che un *non-site* è la sottrazione di un sito in un contesto artistico, gli osservatori di questo non-luogo sono costantemente rimandati al sito reale. Essi sono stimolati a visitare il sito originale, che in galleria viene visualizzato attraverso foto, carte geografiche e disegni.

Durante un viaggio nello Yucatán in Messico (1969), Smithson installa in svariati luoghi naturali i suoi *Mirror Displacements*, lastre specchianti, in configurazioni regolari nella sabbia, nella terra, tra la vegetazione, in modo da riflettere a livello del terreno la luce, il cielo e altri elementi della natura. Di questa esperienza artistica rimane solo un reportage, con foto e testi dell'artista, pubblicato su "Artforum", documento questo che è diventato in sé un'opera concettuale.

Nel 1970 riesce a portare a termine il suo intervento più impegnativo di land art. Si tratta di *Spiral Jetty*, una grande banchina a forma di spirale nel Great Salt Lake (Utah), costruita accumulando più di 60.000 tonnellate di terreno circostante (terra, rocce, cristalli di sale). È una testimonianza della forza delle tecnologie moderne (l'energia di trasformazione dello spazio attraverso macchine da scavo e trasporto), ma che appare anche come un gigantesco monumento primitivo, alla stregua del famoso Serpent Mound dell'Ohio.

Smithson è affascinato dai grandi processi di trasformazione naturale, dalla fluidità e dal disordine della materia a tutti i livelli, da quello del caos cosmico a quello dei luoghi di accumulazioni casuali e di raccolta di detriti, come per esempio le cave. Più che dall'ordine naturale e da quello artificiale costruito (strade, edifici ecc.) è attirato dal disordine e degrado determinati dal processo generale di entropia. Oggi la sua *Spiral Jetty* è stata ormai quasi completamente riassorbita dal lago; rimangono le foto e un film che documenta le fasi della sua realizzazione.

Gli sviluppi successivi

Dagli anni settanta in poi (e soprattutto negli ultimi lustri) gli interventi ambientali e la costruzione di ambienti diventano sempre più uno degli aspetti che contraddistinguono il modo di lavorare di un grande numero di artisti di punta.

Molto sinteticamente e indicativamente si possono delineare le principali linee operative, tuttora in piena espansione:

1) Le costruzioni (o ricostruzioni) di ambienti architettonici e abitativi. Esempi affascinanti in questo senso sono quelli realizzati da un artista della vecchia generazione come Ilya Kabakov e dal giovane Gregor Schneider. Kabakov in numerose occasioni ha realizzato ambienti che appaiono come ricostruzioni nostalgiche e stranianti di situazioni della vita quotidiana nell'ex Unione Sovietica, impiegando arredi, oggetti, musiche, immagini rigorosamente originali. La sua opera più impegnativa, *C'est ici que nous vivons*, metafora della situazione russa, è stata realizzata all'interno del Centre Pompidou nel 1995. All'entrata si vede un pannello gigante su cui è raffigurato un complesso di edifici per una "città del futuro".

Il contrasto con lo squallore desolante del cantiere, interrotto da chissà quando, è massimo. Nessuna nuova costruzione è stata elevata, e gli unici edifici provvisori e scalcinati sono le baracche degli operai arredate con le loro povere cose. Il percorso espositivo consiste proprio nell'attraversamento di queste squallide abitazioni deserte.

Schneider, dal canto suo, ha incentrato in modo maniacale tutto il suo lavoro (a partire dal 1985) sulla trasformazione continua degli interni della casa dove abita a Rheidt, da lui definita "Haus Ur". "Obiettivo del suo lavoro è lo sdoppiamento degli spazi esistenti (...) Con una enorme quantità di costruzioni inserite l'una dentro l'altra e con continui lavori di restauro nascono così ambienti intermedi sempre nuovi. La crescita incontrollata di spazi, pareti, con un prolificare di buchi e precipizi, è diventata una creazione di cui è difficile farsi un'idea generale dall'interno. Porte singole e passaggi nascosti li rendono accessibili, liberano nuove prospettive nello spazio e attirano il visitatore nel labirinto interno."[12] Un pezzo della sua casa è stato perfettamente ricostruito nel padiglione tedesco della Biennale veneziana del 2001.

2) Gli ambienti costituiti da accumulazioni di elementi e oggetti legati al contesto reale. Per esempio le caotiche installazioni di Jason Rhoades e Thomas Hirschhorn, oppure, con connotazioni molto diverse, un ambiente di freddo e allucinato ordine asettico, come *Pharmacy* (1992, ora al Dallas Museum of Art) di Damien Hirst, una farmacia molto *sui generis*. Un tipico lavoro di Hirschhorn è *Poleself* (2001), che si presenta come una debordante invasione dello spazio espositivo che aggredisce e allo stesso tempo coinvolge il visitatore in un percorso labirintico dominato da strutture in carta metallica e cartone rappezzato con nastro adesivo da pacchi, e dalla presenza di catene a cui sono collegati libri, foto, televisori che trasmettono immagini della cultura di massa, e strutture con specchi e sagome umane di cartone rosso; il tutto forma un ambiente con caratteristiche precarie che diventa metafora della nostra situazione collettiva di confusione e alienazione globale.

3) Gli ambienti con particolari connotazioni spettacolari e multimediali, tra cui si possono citare, come esempi molto diversi fra loro, quelli con valenze surreali e decadenti realizzati da Matthew Barney, connessi al ciclo dei cinque film intitolati *Cremaster*; quelli all'incrocio fra arte, natura e scienza di Olafur Eliasson; o anche quelli di Carsten Höller che si propongono come situazioni e percorsi in cui gli spettatori sono coinvolti in esperienze spaesanti e problematiche. Höller insieme a Rosemarie Trockel realizza, a Documenta X nel 1997, *Una casa per maiali e uomini*, in cui uomini (il pubblico) e animali sono posti in una condizione di stretta interrelazione.

4) I videoambienti, che rappresentano sicuramente il settore più dinamico e di maggior sviluppo, analizzati in modo più approfondito nel testo sulla videoarte. Riguardo a questi basta dire che (a partire dalle prime installazioni video di Nam June Paik e Bruce Nauman degli anni sessanta-settanta) la ricerca si precisa soprattutto nel senso dell'innovazione delle modalità di messa in scena nello spazio ambientale delle immagini video, al fine di innescare nuove esperienze percettive, di creare nuove atmosfere visive e sonore. Questo avviene attraverso articolate installazioni con monitor, attraverso proiezioni su schermi multipli o su schermi sospesi dove le immagini possono essere viste da due lati, o anche direttamente sulle strutture architettoniche (pareti, soffitti, pavimenti, angoli ecc.). Spesso vengono costruiti ambienti con caratteristiche specifiche che determinano nel fruitore (che non è più solo un semplice spettatore) inedite prospettive di coinvolgimento sensoriale e mentale. Tra gli artisti che hanno dato i maggiori contributi innovativi in questo contesto di ricerca possiamo ricordare Bill Viola, Gary Hill, Diana Thater, Douglas Gordon, Sam Taylor-Wood, Gillian Wearing, Doug Aitken, Tony Oursler, Pipilotti Rist, Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe.

[1] G. Celant, *Ambiente/Arte, dal futurismo alla body art*, Edizioni della Biennale di Venezia, Electa, Milano-Venezia 1976, p. 5.
[2] Può però essere definita, per molti versi, già come un'opera ambientale autonoma, sia pure all'interno della scena teatrale, il complesso plastico di forme colorate, luci e suoni, realizzato nel 1917 da Balla per *Feu d'artifice* di Igor Stravinskij.
[3] E. Crispolti, *Omaggio a Fontana*, Carucci, Assisi-Roma 1971, pp. 101-102; Id. (a cura di), *Fontana e lo Spazialismo*, catalogo della mostra, Villa Malpensata, Lugano 1987, p. 26. Tutti i principali ambienti originali o ricostruiti sono stati esposti nella mostra "Lucio Fontana, La Triennale, La luce", curata alla Triennale di Milano da Luciano Caramel: cfr. E. Crispolti (a cura di), *Centenario di Lucio Fontana*, catalogo delle mostre milanesi, Fondazione Fontana, Charta, Milano 1999.
[4] Cit. in C. Barrett, *An Introduction to Optical Art*, Studio Vista Limited, London 1971, p. 70.
[5] Y. Klein, *Materia primaria in sensibilità pittorica stabilizzata. La specializzazione della sensibilità allo stato Epoca pneumatica*, in G. Martano, *Yves Klein, il mistero ostentato*, Martano, Torino 1970. Nel testo di Klein vengono descritti in modo particolareggiato tutti gli aspetti del complesso rituale messo in scena per questo evento artistico. Successivamente Klein progetta altri ambienti, come le *Architetture d'aria*, in collaborazione con l'architetto Werner Ruhnau, dove l'architettura si smaterializza e le strutture portanti sono sostituite da elementi naturali (muri di fuoco e muri d'acqua, tetti d'aria).
[6] Cfr. G. Bertolino, *I situazionisti*, in questo stesso volume.
[7] A. Kaprow, *Introduction to a Theory*, in "Bull Shit", ottobre-novembre 1991.
[8] W.C. Seitz, *Segal*, Harry Abrams Publishers, New York 1972, p. 11.
[9] G. Celant, *op. cit.*, p. 86.
[10] D. Graham, *Two Adjacent Pavilions (1978-1982)*, in G. Magnani (a cura di), *Dan Graham*, catalogo della mostra, Castello di Rivara 1991.
[11] S. Morgan, *Interview mit Joseph Beuys*, in "Parkett", n. 7, 1986, p. 71.
[12] U. Kittelmann, *Totes Haus Ur*, in *XLIX Biennale di Venezia*, Milano 2001, p. 42.

Georg Schneider, *Dead House ur*, 1985-2001.

PROCESS ART E ARTE POVERA

di Maddalena Disch

Del cotone idrofilo che lentamente porta fuori l'acqua contenuta nel contenitore di acciaio in cui è immerso con alcuni lembi (*Senza titolo*, 1968, di Giovanni Anselmo) e del piombo fuso gettato nella giuntura fra il pavimento e la parete, che solidificandosi incorpora l'azione del getto e insieme quella della forza di gravità (*Splash Piece*, 1968, di Richard Serra). La parte sinistra del corpo dell'artista ricostituita in negativo con sagome in tubi al neon incurvati e allineati in verticale alla parete (*Neon templates of the left half of my body taken at ten inch intervals*, 1966, di Bruce Nauman) e la figura del corpo dell'artista ricostituita con blocchi di cemento a presa rapida accostati al suolo e segnati con l'impronta della sua mano, con una farfalla posata sul petto (*Io che prendo il sole a Torino il 19 gennaio 1969*, 1969, di Alighiero Boetti).

Veduta dell'esposizione "Prospect '68" con opere di **G. Zorio, M. Merz, G. Anselmo, R. Morris**, Kunsthalle, Düsseldorf, 1968.
Veduta dell'esposizione "Nine at Castelli" con opere di **R. Serra, S. Kaltenbach, G. Anselmo, B. Nauman, P. Calzolari**, Castelli Warehouse, New York, 19[illegible]

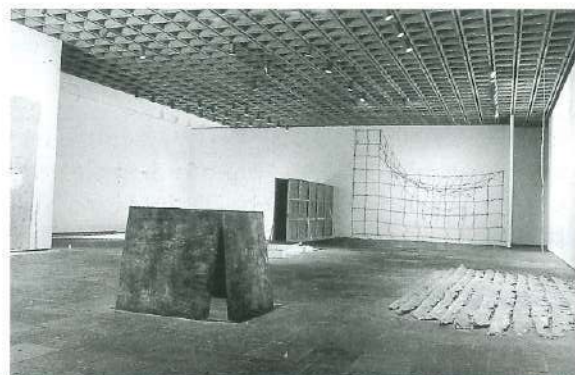
I due confronti sono ritagliati dalle esposizioni "Nine at Castelli" (New York, 1968) e "When Attitudes Become Form" (Berna, 1969), due imprescindibili punti di riferimento in relazione alle "attitudini" che si cristallizzano negli Stati Uniti e in Europa a cavallo fra gli anni sessanta e settanta. Le linee di ricerca entrate negli annali della storia dell'arte come process art, antiform, arte povera o microemotive art si intersecano, si rispondono a catena per simpatia o per antitesi: a contesti geografici, culturali e storico-artistici diversi corrispondono notoriamente motivazioni e modi operativi differenti. Gli esponenti americani traggono i propri impulsi da Johns, Oldenburg, Pollock, Judd e Andre, quelli europei, a titolo indicativo, da Yves Klein, Fontana, Manzoni, de Chirico. Se nell'approccio anglosassone la materia è anzitutto un'entità fisica correlata a un'esperienza di ordine visivo-cognitivo, in quello tedesco e italiano è una situazione di energia simpatetica rispetto al nostro stesso vivere o essere vivi: un potenziale di energia inscritto in una dilatazione temporale e concettuale, che trascende la dimensione empirica rifacendosi alla domanda su "chi sono, dove sono, dove vado, da dove vengo". Se per la maggior parte degli artisti il problema non è l'invenzione di un *altro* mondo, bensì la riscoperta incondizionata *del* mondo – "non c'è nulla da

inventare, c'è solo da scoprire" –, per Beuys l'esigenza è propriamente l'invenzione di un nuovo individuo e di un altro ordine sociale: il concetto di avanguardia, che per i primi è definitivamente affrancato dall'avanguardismo, resta per il secondo profondamente ancorato nella tradizione culturale delle grandi utopie. E via dicendo. Le differenze tra le varie attitudini "antiformali" si rendono chiaramente manifeste nei confronti internazionali, a partire dalla "Documenta 4" a Kassel nel 1968 – che vede compresenti una complessa installazione ambientale di Joseph Beuys, gli *Oggetti in meno* (1965-1966) di Michelangelo Pistoletto e sei eterogenei lavori di Bruce Nauman degli anni 1965-1967 – poi a "Prospect 68", la rassegna annuale di gallerie d'avanguardia organizzata da Konrad Fischer e Hans Strelow a Düsseldorf, in cui sono esposti fianco a fianco lavori di Robert Morris, Bruce Nauman, Mario Merz, Gilberto Zorio, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Gianni Piacentino, Emilio Prini (presentati dalle Gallerie Sperone e Sonnabend), Joseph Beuys, Reiner Ruthenbeck, Panamarenko, Bernd Lohaus (rappresentati dalla Whide White Gallery), Robert Smithson (Dwan Gallery), e in modo particolarmente interessante, nel 1969, nelle due storiche mostre organizzate in parallelo ad Amsterdam e a Berna, intitolate rispettivamente "Op Losse Schroeven" e "When Attitudes Become Form", che propongono il più importante ed esaustivo quadro della scena internazionale[1].
Se le divergenze fra Europa e America, Nord e Sud, Germania e Italia, pongono in risalto l'originalità dei "percorsi individuali", non annullano però la comune appartenenza alla stessa epoca artistica. Per delineare una mappa delle ricerche che sullo sfondo di un medesimo momento storico partecipano dello stesso spirito di apertura e concorrono in ugual misura a una radicale riformulazione della pratica artistica, conviene regolare la focalizzazione man mano dal generale al particolare e viceversa, tenendo conto tanto dei tratti comuni e delle affinità di fondo quanto dell'originalità della singola *forma mentis*.

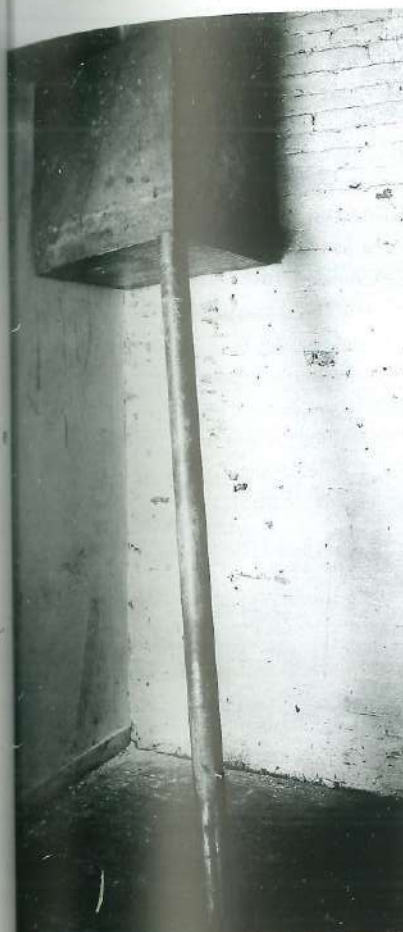
1. Stati Uniti

Process art, antiform

Negli Stati Uniti gli estremi dell'arco di tempo che delimitano l'affermazione di nuovi modi plastici possono essere identificati con due mostre: "Eccentric Abstraction", presentata da Lucy Lippard alla Fischbach Gallery di New York nel 1966, e "Anti-Illusion: Procedures/Materials", organizzata da Marcia Tucker e James Monte al Whitney Museum di New York nel 1969. La prima si situa pochi mesi dopo la consacrazione istituzionale della minimal art al Jewish Museum a New York, nella rassegna "Primary Structures", e costituisce il primo modesto rilevamento di un'emergente attitudine "postminimalista", con una serie di inconsueti lavori a pavimento o a parete caratterizzati da materiali industriali fino allora poco usuali in ambito plastico, da forme "soft" dagli angoli smussati, ambiguamente organiche, e da controllate contrapposizioni fra ordine e disordine[2]. "Anti-Illusion: Procedures/Materials", invece, segna la piena maturità delle ricerche processuali e antiformali – tra le opere esposte al Whitney figurano *Casting* (1969) di Richard Serra, un *work in progress* con detriti combustibili di Robert Morris, il primo corridoio di Bruce Nauman e *Expanded Expansion* (1969) di Eva Hesse, costituito da tessuti impregnati di lattice sospesi tra aste in fibra di vetro – e si situa già in pieno clima di conceptual art (dall'inizio del 1969 Seth Siegelaub organizza le sue prime manifestazioni, nel mese di maggio esce il primo numero della rivista "Art & Language")[3].
I titoli delle due mostre sono rivelatori della posta in gioco: "astrazione eccentrica", "anti-illusione", "procedimenti" e "materiali" sono nozioni che lasciano trasparire un'inequivocabile presa di posizione rispetto all'orientamento minimalista, impostato sull'organizzazione rigorosamente logica di anonimi e nitidi oggetti geometrici, standardizzati e prefabbricati.

L'interesse si sposta verso procedimenti ed esiti che eludono univocità e chiarezza, regolarità e stabilità, a favore di situazioni aperte, mutevoli, aleatorie. L'attitudine di fondo mira a una smaterializzazione della scultura intesa come corpo impenetrabile – volume chiuso e stabile – e a un superamento dell'idea di oggetto in sé concluso. Il coinvolgimento artistico si concentra anzitutto sul processo del "fare" e del "situare", anziché sulla preoccupazione di un risultato estetico in sé compiuto. Di conseguenza, viene meno l'importanza e l'utilità di concetti quali ideazione predefinita, composizione, processo di formalizzazione e forma: l'uso funzionale dei materiali è soppiantato da una libera manipolazione e sperimentazione della materia e delle sue possibilità di interazione con l'instabilità e la mutevolezza di fattori contingenti (ambiente, forza di gravità, luce, deperibilità). La preminenza del processo sul prodotto porta a situazioni di equilibrio precario, che identificano l'opera come possibile "episodio" di una processualità potenzialmente illimitata.

Veduta dell'esposizione "Anti-Illusion: Procedures/Materials" con opere di **Keith Sonnier, Richard Serra, Bruce Nauman, Robert Rohm, Eva Hesse**, Withney Museum of American Art, New York, 1968.

L'attenzione è orientata quindi su materiali che si lasciano sospendere, piegare, tagliare, riempire, tirare, strappare: che si afflosciano, si arrotolano, fluttuano, aderiscono, mutano nel tempo. Plastica, tessuti, resine sintetiche, fibra di vetro, caucciù stimolano una libera manipolazione, che riqualifica l'importanza del gesto, della manualità, del processo operativo, banditi tanto dalla pop art quanto dalla minimal art (da qui la rilevanza di Oldenburg, i cui manufatti amorfi realizzati in ogni sorta di materiali a partire dai primi anni sessanta – in particolare le *Soft Sculptures*, dal 1962 – costituiscono un importante riferimento per i postminimalisti). In alcuni casi, l'attenzione per la fattura e il "fare" contaminano l'approccio plastico con una qualità "pittorica", talora avvalorata mediante l'uso del colore. Alla manualità e alla manipolazione dei materiali corrisponde pertanto, sul piano della fruizione, un'inedita sollecitazione sensoriale.
La componente "impura" che introduce nell'oggetto l'indefinito, la provvisorietà, la dissociazione e la dispersione trova riscontro, sul piano percettivo ed esperienziale, nell'impossibilità di ridurre le situazioni plastiche a una lettura unitaria e coerente.
L'investigazione di questi principi di fondo prende strade sensibilmente diverse, come ben rivelano, a titolo indicativo, i lavori riuniti nella mostra "Nine at Castelli", presentata da Leo Castelli a New York nel dicembre del 1968[4]. Bill Bollinger installa una lunga rete metallica, in modo che, distesa a pavimento alle due estremità e progressivamente distorta in verticale, attraversasse l'intera larghezza dell'ambiente, alterandone la percezione. Stephen Kaltenbach propone un ovale di feltro dispiegato al suolo, con due bordi ripiegati, appartenente a un gruppo di opere costituite da elementi tessili da allestire a pavimento variando a libero piacimento le piegature e la disposizione. Keith Sonnier espone due lavori distintivi della sua attività anteriore al 1970: *Mustee* (1968) è un lungo elemento orizzontale di polvere di lana mista a lattice (in un primo tempo le sostanze sono applicate a strati sulla parete a formare un impasto, che poi viene strappato come fosse un tessuto) trattenuto per metà a parete e per metà sospeso con due fili tesi al suolo; l'altro lavoro, senza titolo, vede dei ritagli di tessuto traslucido sospesi a parete e liberamente fluttuanti, abbinati a un tubo al neon incurvato che sottolinea ulteriormente la smaterializzazione dell'oggetto. Eva Hesse è presente con *Augment* (1968, riproposto più tardi da Szeemann a Berna) e *Aught* (1968): il primo, allestito al suolo, vede diciannove tele impregnate di lattice sovrapposte in ordine sfalsato a formare un'ordinata progressione, come recita il titolo, mentre *Aught* propone quattro grandi unità (doppie tele impregnate e sigillate con lattice) sospese a parete a intervalli regolari e riempite con scarti di plastica e corde, in modo da apparire rigonfie, con una superficie irregolare e indeterminata (il pronome del titolo designa "qualcosa", "alcunché" o nell'accezione avverbiale "per niente", "affatto"). Bruce Nauman espone due lavori dall'aspetto minimale che implicano un'inquietante dicotomia tra l'evidenza fisica e ciò che sfugge alla percezione o all'assimilazione cognitiva: *John Coltrane* (1968) è una lastra di acciaio con il lato inferiore, a contatto con il suolo, lucidato a specchio[5], mentre *Steel Channel* (1968) è costituito da un piccolo megafono collegato a un registratore e montato su una trave cava di acciaio distesa a pavimento che diffonde degli anagrammi ottenuti dalla doppia ripetizione di "lighted steel channel" (in inglese *lighted* significa sia "alleggerito" sia "illuminato"). Alan Saret è rappresentato da un lavoro a pavimento con reti metalliche incastrate a formare un fitto e inestricabile groviglio. Richard Serra esegue tre interventi: nel primo *Splashing* presentato in un luogo pubblico getta 210 chili di piombo fuso nella giuntura fra parete e pavimento su una lunghezza approssimativa di sei metri, in modo che solidificandosi aderisse alla parete, visualizzando l'azione della forza di gravità e, nell'insieme, modificando la percezione delle coordinate spaziali; nello *Scatter Piece* strappa e getta a terra dei pezzi di caucciù, fino a ottenere un disordinato ammasso di materia, mentre nel terzo lavoro costruisce una situazione di equilibrio precario con una lastra di piombo antimonio trattenuta contro il muro da un elemento cilindrico che funge da puntello (*Prop Piece*, 1968). Accanto agli americani, sono presenti anche due artisti europei, Giovanni Anselmo e Gilberto Zorio[6].
Se l'assunzione del principio di indeterminazione è il comune denominatore di questi lavori, sostanzialmente diversi sono i metodi della sua applicazione; se il carattere processuale delle opere è una preoccupazione condivisa, la natura dei processi in gioco resta distinta. Alcuni artisti affrontano il superamento dell'oggetto statico e in sé compiuto attraverso l'integrazione dell'ambiguità, dello straniamento o della contraddizione: l'opera si presenta come situazione mutevole (Kaltenbach), percettivamente inestricabile (Saret), "assurda" nella sua serialità illogica e ambigua nel suo statuto (Hesse). Per Bruce Nauman – figura profondamente originale, che occupa un ruolo di primo piano negli sviluppi postminimalisti, con oggetti e installazioni a forte impatto esperienziale e comportamentistico, lavori video, performance, opere concettuali –, l'esperienza artistica è un'ininterrotta ed eterogenea sperimentazione della dissociazione fra percezione sensoriale e lettura cognitiva. Nei suoi lavori il carattere processuale si manifesta anzitutto attraverso l'instabilità dell'esperienza percettiva, che spinge ossessivamente le cose fino al punto imprevedibile in cui si rovesciano in qualcos'altro, relativizzando l'unità, l'univocità e la determinazione, sia sul piano formale sia su quello semantico (in modo esemplare, fra il 1966 e il 1969, nei calchi di parti del proprio corpo o di oggetti familiari, come pure nelle scritte al neon). Richard Serra, al contrario, focalizza l'attenzione sull'azione processuale e integra il principio di indeterminazione nella manipolazione non organizzata della materia grezza.
Quest'ultimo approccio distingue la posizione antiformale più radicale, formulata in chiave teorica da Robert Morris in due testi pubblicati sulla rivista "Artforum", intitolati

rispettivamente *Antiform* (aprile 1968) e *Beyond Objects* (aprile 1969, parte IV delle *Notes on Sculpture*). I due influenti scritti vertono essenzialmente sulle nozioni di "indeterminatezza" e di "campo", che riassumono in modo eloquente il contesto da cui queste indagini traggono i principali impulsi: Pollock e la "situazione ampliata" dell'esperienza estetica minimalista. Il *dripping* e l'*allover* sono radicalizzati e assunti come criterio metodologico: il colore fatto colare sul piano continuo della tela suggerisce la libera e diretta manipolazione dei materiali nello spazio ambientale – gravitazionale – a prescindere dal ricorso a qualsiasi strumento operativo, in modo che il risultato finale, imprevedibile e svincolato da una fissazione assoluta, sia l'immagine stessa dell'azione che l'ha prodotto, senza altra giustificazione estetica. Di conseguenza, l'"oggetto" si dissolve in un "campo di materia" aperto, senza centro focale, e il modo percettivo focalizzato sul rapporto figura-fondo appare dilatato al massimo grado, fino a disperdere la messa a fuoco oltre l'ampiezza del campo visivo. In questo senso, l'indeterminazione che nella "situazione ampliata" del minimalismo caratterizzava la percezione degli oggetti – in sé neutri e definiti, ma soggetti a impressioni mutevoli al variare del punto di vista – viene direttamente incorporata nella situazione materiale dell'opera. I lavori al suolo di Barry Le Va, per esempio, sono costituiti dalla disseminazione aleatoria e discontinua, a pavimento e in scala ambientale, di scarti di feltro frammisti a biglie o altri elementi di metallo (1966-1968), oppure dallo spargimento di farina o polvere di gesso, a volte misti a olio minerale e carta. La percezione univoca è deflagrata e dispersa in un flusso incontrollabile; l'estensione dell'opera è un campo eterogeneo senza inizio né fine, limitato solo dal confine architettonico dello spazio espositivo; la sua durata è limitata al tempo della sua esposizione (la ricollocazione implica inevitabili differenze). L'appropriazione metodologica della nozione di "campo aperto" di derivazione pollockiana – anticompositiva, antistrutturale, antiformale – trova riscontro anche nei lavori di grande formato realizzati da Eva Hesse tra la fine del 1968 e il 1970 (anno in cui muore prematuramente), costruiti sulla frammentazione e dispersione di ogni concetto di uni(voci)tà e fissazione. Il principio di indeterminazione prefigurato in *Repetition Nineteen III* (1968) – costituito da diciannove elementi traslucidi in fibra di vetro, a forma di bizzarri e irregolari "bicchieri", da disporre

liberamente a pavimento, a prescindere da un ordine predefinito – trova il proprio compimento negli ultimi lavori, costituiti da corde intrise nel lattice o da filamenti in fibra di vetro e resina poliestere, liberamente sospesi al soffitto, in modo da ricadere al suolo in un groviglio o da formare un'inestricabile trama oscillante a mezz'aria. Robert Morris, dal canto suo, nel 1968 realizza lavori con pezzi di feltro ammassati a pavimento o sospesi a parete in modo da ricadere liberamente, mentre nel 1969 porta alle estreme conseguenze l'approccio "antiformale" e processuale in una serie di lavori fondati sulla progressiva accumulazione, lungo l'intera durata espositiva, di vari materiali grezzi o di scarto, manipolati nei modi più diversi e distrutti l'ultimo giorno della mostra (*Continuous Project Altered Daily*, 1969).

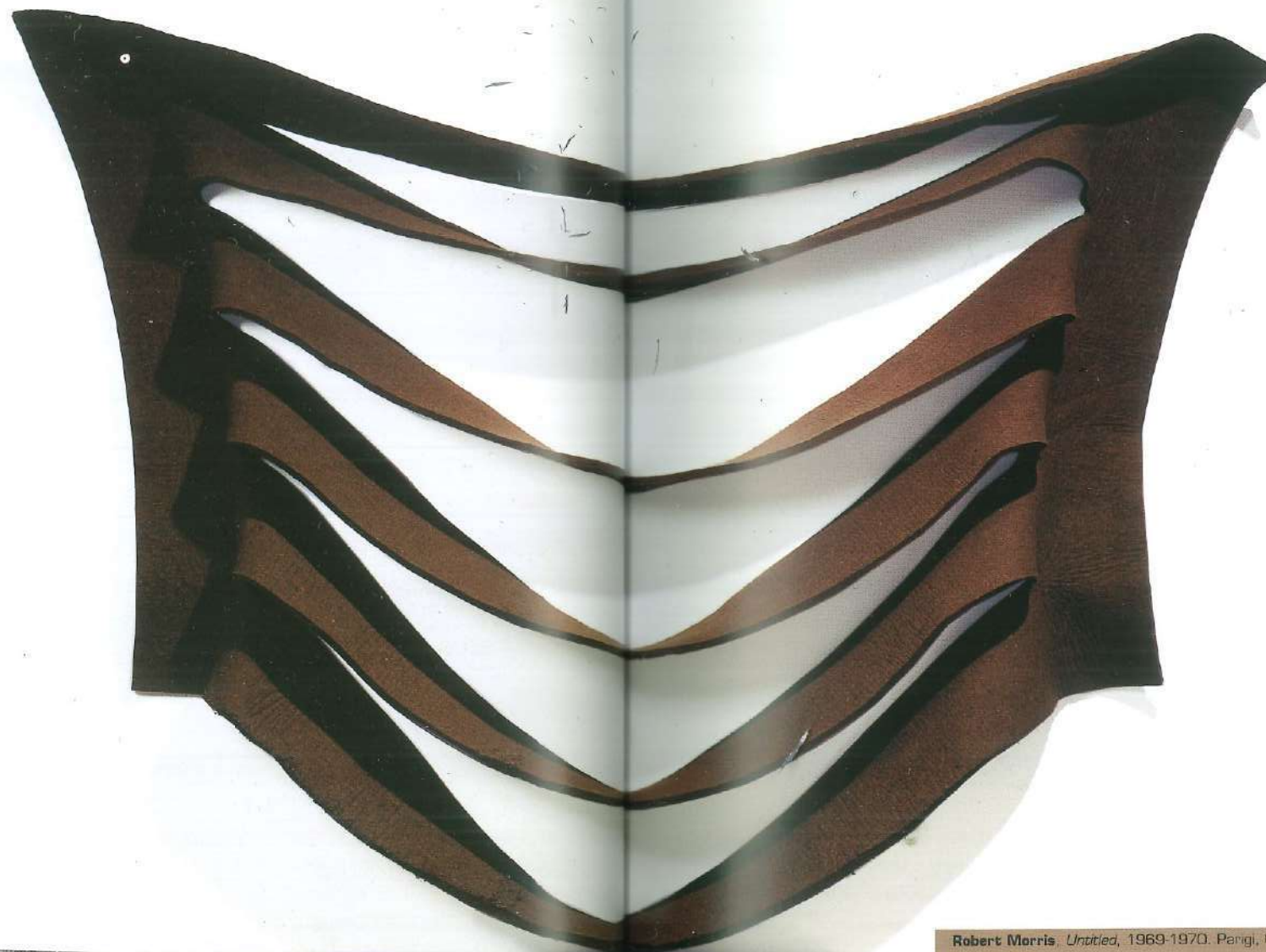
Land art, earth art

Nell'ambito statunitense, gli assunti antiformali e processuali – in particolare gli sviluppi esteticamente più radicali – trovano un significativo riscontro nelle ricerche designate come "land art" o "earth art" (dove *earth* è da intendere nella doppia accezione di terra e Terra) sviluppate fra il 1967 e i primi anni settanta in primo luogo da Michael Heizer, Walter De Maria, Dennis Oppenheim e Robert Smithson (morto in un incidente aereo nel 1973)[7]. Dilatando ulteriormente la manipolazione "antiformale" di materiali grezzi e la volontà di deflagrazione dell'"oggetto" – inteso come forma, finalità estetica, ma in questo caso anche come "prodotto", correlato al circuito istituzionale e al mercato dell'arte –, questi artisti estendono il proprio campo operativo oltre i limiti dello spazio espositivo, intervenendo direttamente

a sinistra: Veduta dell'allestimento della mostra "When Attitudes Become Form", Berna, Kunsthalle, 1969.
in alto: **Richard Serra**, *Corner Prop*, 1969.

nel paesaggio naturale con azioni di incisione, sottrazione, demarcazione e dislocazione. Il carattere effimero dei lavori, che restano attestati solo da astratti documenti cartografici e fotografici, focalizza l'attenzione integralmente sul processo operativo e sull'esperienza *in situ*. L'estensione del "campo aperto" alla scala territoriale amplifica l'interazione di agenti fisici incontrollabili (clima, fenomeni naturali), che nel corso del tempo trasformano e cancellano gli interventi. L'azione nella scala incommensurabile e potenzialmente illimitata del territorio – per definizione aperto, indeterminato, mutevole – radicalizza considerevolmente la dispersione e l'indeterminazione della percezione ("quando fai un buco o tracci un solco in una porzione di terreno estesa a perdita d'occhio, non sai più bene dove inizia e finisce il lavoro: se è il buco o l'estensione territoriale che lo circonda, se è il globo terrestre con quel buco ecc.", D. Oppenheim).
Gli interventi di Heizer, De Maria, Oppenheim e Smithson si situano prevalentemente nelle regioni desertiche dell'America occidentale – oppure in cave, miniere e cantieri abbandonati, in aree coltivate o in peculiari periferie industriali – e sottendono un grado variabile di implicazioni antiformali, concettuali, fenomenologiche e simboliche. Heizer fende e sbanca porzioni di terreno oppure disloca giganteschi massi squadrati in fosse

o crateri a pianta geometrica, leggermente più grandi e bordate con pannelli di legno, lastre di acciaio o rivestite con cemento. Il suo coinvolgimento verte soprattutto sull'esperienza di proprietà fisiche quali la densità, il volume e la massa in rapporto a un'estensione spaziale illimitata e a un concetto ampliato di luogo. De Maria, Oppenheim e Smithson operano sul territorio con un approccio più concettuale e cartografico (la documentazione dei loro lavori, infatti, privilegia il punto di vista a volo d'uccello). De Maria segna il terreno con tracciati rettilinei che chiamano in causa il rapporto psicofisico con il territorio e la percezione mentale di distanze incommensurabili: per esempio, traccia con polvere di gesso due linee parallele lunghe un miglio (*Mile-Long Drawing*, 1968, nel progetto originario del 1961-1963 aveva previsto due alti muri in luogo delle linee), oppure scava rettifili in modo che si intersechino in relazione ai punti cardinali (*Las Vegas Piece*, 1969). Un progetto avviato nel 1968 prevede delle fenditure lunghe un miglio da operare nei deserti dell'India e dell'Africa, insieme a uno smottamento a pianta quadrata negli Stati Uniti, in modo che la sovrapposizione delle foto satellitari dei tre interventi creasse una croce inscritta

in un quadrato (*Three Continent Project*). Oppenheim realizza vari progetti fondati sulla trasposizione di disegni ripresi per esempio da mappe topografiche e meteorologiche o da planimetrie e ricalcati dal vero con macchinari edili e agricoli su estese aree di terreno innevate, ghiacciate, coltivate o disseminate. Iscrive il profilo topografico di una montagna nell'erba di una pianura paludosa, duplica la linea di confine fra Stati Uniti e Canada, che al tempo stesso funziona da fuso orario, oppure riproduce la pianta di uno spazio espositivo in un sito naturale. Progetti successivi prevedono interventi sul ciclo di coltivazione di un campo, oppure l'uso di sostanze tossiche (diserbanti, topicidi) per delimitare e modificare i confini di una determinata area o creare zone di terreno infetto, mentre altri lavori dalle implicazioni più concettuali sono costituiti da una serie di interventi nel ciclo di trasformazione di una materia prima in prodotto di consumo. Smithson realizza perlopiù interventi in luoghi abbandonati che recano tracce di sfruttamento industriale: il più noto tra i lavori in spazi esterni è il grande molo a forma di spirale, costruito con terra, fango, acqua e cristalli di sale su una riva del Great Salt Lake nello Utah, nei pressi di un sito

Robert Morris, *Untitled*, 1969-1970. Parigi, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne.

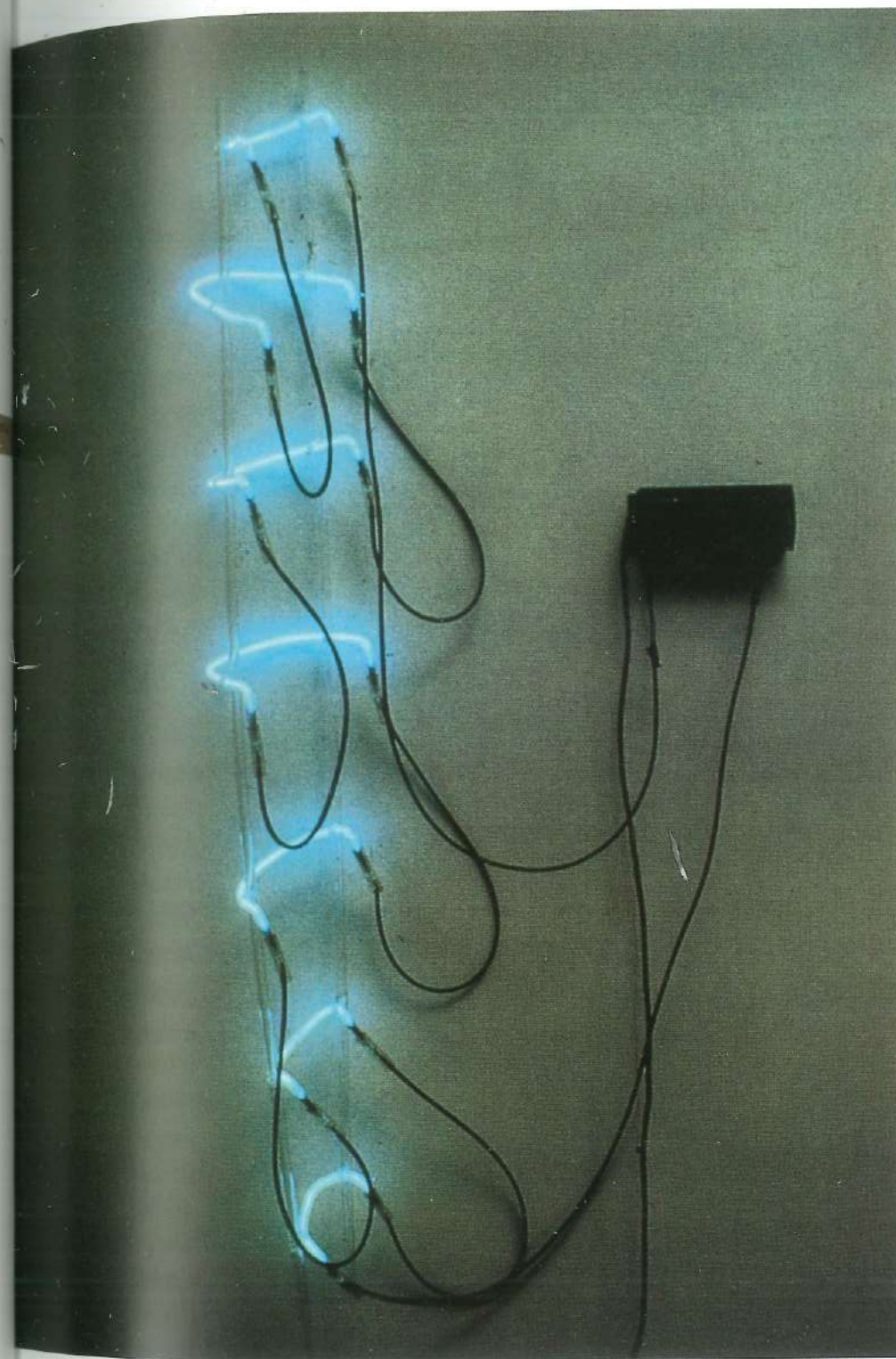
abbandonato di trivellazione (*Spiral Jetty*, 1970). In altri lavori realizzati con cocci di vetro o materiali organici, Smithson ricalca in pianta l'ipotetico disegno di terre sommerse di un'era preistorica (*Earth Maps*, 1969-1971).
In parallelo agli interventi realizzati su scala territoriale, alcuni esponenti della land art sviluppano progetti per spazi interni, intimamente legati all'esperienza del paesaggio esterno. Questi lavori prevedono la dislocazione di materiali grezzi (terra, pietre) in uno spazio espositivo e funzionano in base alla dialettica fra interno (spazio culturale, istituzionale, confinato, rigido) ed esterno (spazio naturale, illimitato, caotico, incontrollabile). Nel 1968, per esempio, De Maria riempie le tre stanze della Galleria Heiner Friedrich di Monaco fino a un'altezza di 75 cm con 50 m³ di terra (*The Land Show: Pure Dirt Pure Earth Pure Land*). I lavori in spazi interni di Smithson occupano un ruolo di particolare rilievo in questo contesto, non solo perché numericamente predominanti ma soprattutto in quanto la dialettica fra due dimensioni inconciliabili costituisce la base del suo complesso e influente pensiero artistico.

Bruce Nauman, *Neon templates of the left half of my body, taken at 10 inches intervals*, 1966. Collezione pr

Barry Le Va, *Untitled*, 1968-1969.

Il filo conduttore dei suoi lavori, infatti, è il rapporto fra un *non-site* e un *site*: fra un "non-luogo", fisicamente attestato da elementi concreti ma concettualmente astratto, e un "luogo", che teoricamente esiste ma la cui estensione e complessità sono percettivamente incommensurabili. I non-luoghi installati in spazi espositivi sono contenitori di metallo dipinti e a pianta geometrica, riempiti con pietre raccolte in un preciso luogo e accompagnati da una documentazione cartografica o linguistica del sito di prelievo (*Non-Sites*, dal 1968). In altri casi sono mucchi di terra e ghiaia, ordinatamente allineati, che fungono da supporto a lastre specchianti, precedentemente dislocate in punti del sito di prelievo della terra (*Mirror Pieces*, 1969). La dialettica tra il non-luogo e il luogo sottende molteplici rapporti tra le rispettive dimensioni contrapposte: tra artificiale e naturale, confinato e incommensurabile, rappresentazione cartografica e sito naturale dei prelievi, inerzia e mutevolezza processuale (gli specchi nello spazio interno non rispecchiano nulla o un'immagine fissa, mentre all'esterno riflettono fugaci frammenti di cielo, luce, colore, paesaggio). *Non-Site* rima con *non-sight*: (non-visione): in Smithson, la visione è sempre una non-visione che nasconde una parte di invisibile. L'"oggetto" è qualcosa che sfugge – è qui, ma anche altrove –, e la "forma" delle cose è un processo indeterminato di relazioni dialettiche: la componente antiformale formulata in chiave entropica disperde ogni valore fisso e duraturo nella fluidità processuale dell'attività mentale, in analogia al flusso incontrollabile che nel corso del tempo trasforma il mondo, la terra, i continenti, come per esempio la preistorica Atlantide, assorbita dai cicli geologici, di cui l'ammasso di vetri rotti in *Atlantis* (1969) ricalca l'ipotetico profilo.

2. Europa

Le attitudini "antiformali" maturate in Europa frà il 1967 e il 1970 possono essere divise sostanzialmente in tre situazioni. Nell'Europa settentrionale emergono le ricerche più affini al contesto americano della process art, earth art e land art: gli esponenti di maggior rilievo sono gli inglesi Richard Long e Barry Flanagan, l'olandese Jan Dibbets – tutti allievi della St. Martin's School of Art, all'epoca un importante nucleo germinale per il rinnovamento della scultura –, accanto a Marinus Boezem e Ger van Elk. In Germania, il principale

Eva Hesse, *Repetition Nineteen III*, 1968. New York, Museum of Modern Art.
Robert Smithson, *Mirror Displacement: Eight Part Piece (Cayuga Salt Mine Project)*, 1969. Collezione dell'artista.

epicentro artistico è Düsseldorf, dove oltre a Joseph Beuys, il decano della "nuova scultura"[8], si distinguono il suo allievo Reiner Ruthenbeck (installazioni fondate sul contrasto complementare fra tensioni e proprietà materiali antitetiche; a Berna nel 1969, per esempio, presenta un mucchio di cenere in cui sono conficcati elementi rigidi, e una gabbia metallica ai cui lati interni sono liberamente sospesi dei ritagli di tessuto), Franz Erhard Walther, dal 1967 al 1971 attivo a New York (*Objekte*, dal 1967, investigazioni a partire da tessuti e dai loro possibili modi d'uso come strumenti per esperienze comportamentali), Klaus Rinke (performance e installazioni con uso di acqua) e Hans Haacke, trasferitosi a New York nel 1965 (azioni e installazioni processuali sensibili all'interazione con fattori ambientali, inscritti in sistemi di processi interdipendenti). Il terzo centro di interesse si situa in Italia – in particolare a Torino –, dove si sviluppano le ricerche dell'arte povera. La designazione è coniata da Germano Celant nel 1967, nell'intento di cogliere e promuovere (non solo in Italia) il contributo di alcuni giovani artisti italiani al contesto internazionale di rinnovamento artistico. Formulata sullo sfondo dei fermenti intellettuali e delle tensioni sociali in atto intorno al 1968, l'operazione di Celant si articola in una serie programmatica di esposizioni e testi critici realizzati fra il 1967 e il 1971[9], anno in cui lo stesso Celant dichiara politicamente fallita e obsoleta la propria azione di guerriglia e decide di seguire individualmente gli artisti. Ripresa da Celant nel 1984 – nel momento in cui predomina la Transavanguardia – attraverso una nuova serie di mostre e pubblicazioni internazionali, l'etichetta rimane definitivamente il "marchio registrato" per designare i percorsi individuali di tredici artisti italiani: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti (1940-1994), Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali (1935-1968), Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini e Gilberto Zorio[10].

Flanagan, Dibbets, Long

Le pratiche artistiche che nella seconda metà degli anni sessanta si fanno strada tra Amsterdam e Londra sono caratterizzate dallo spirito antiformale e dall'approccio processuale di matrice statunitense, così come dalla volontà di scavalcare tutte le "cornici", da quella che delimita l'oggetto e definisce l'esperienza estetica tradizionale a quella che confina la pratica artistica allo spazio istituzionale.
Nell'attività di Flanagan sviluppata fra il 1966 e il 1971 (prima di mutare completamente l'orientamento del proprio lavoro), l'adesione ai materiali si traduce in operazioni elementari affrancate da ogni premeditazione formale: impilare dei sacchi di tela grezza ripiegati, rovesciare della sabbia in un angolo dell'ambiente e sottrarne piccole porzioni dalla sommità del mucchio, accatastare dei sacchi di iuta riempiti con sabbia, stendere dei pezzi di feltro colorati a un filo teso nell'ambiente, disporre al suolo, su scala ambientale, dei pezzi di corda in ordine sparso o a guisa di serpente. I *Sacchi* si "fanno da sé": assumono una forma imprevedibile, generica, amorfa; *sono* quel che sono (pesi, corpi fisici con precise proprietà); sollecitano un'esperienza puramente sensoriale (fenomenologia primaria dei materiali). La processualità inscritta nel lavoro – il disporsi naturale e mutevole dei materiali flessibili – coincide con il significato del lavoro.
Jan Dibbets realizza dal 1967 interventi all'aperto in un'ottica prevalentemente fenomenologica, nell'intento di proporre anzitutto delle "possibilità percettive". Ritaglia una porzione di prato e la arrotola (*Grass Roll*, 1967), allestisce all'interno di una galleria una situazione con una pozza d'acqua e fascine abbinate a tubi al neon, solca il suolo innevato di una radura in maniera da ottenere due linee convergenti secondo un angolo di 30°, interrotte però da un sentiero; scava il terreno antistante la Kunsthalle di Berna per mettere a nudo una porzione delle fondamenta dell'edificio. Nelle *Correzioni prospettiche*

(1967-1969) fotografa dei perimetri trapezoidali – delimitati all'aperto mediante corde o incisioni nel suolo, oppure tracciati a parete e a pavimento con nastro adesivo o a matita – in modo che nell'immagine appaiano come perfetti quadrati, apparentemente sospesi a mezz'aria e al tempo stesso aderenti al piano bidimensionale della fotografia.
Nel 1967 Richard Long cammina ripetutamente in linea retta su un prato, finché l'erba calpestata dal suo passaggio rende manifesta una linea (*A line made by walking*). L'opera realizzata per mezzo della semplice azione di camminare – senza aggiunta né sottrazione di mezzi rispetto al sito di intervento – ha una durata effimera, il suo carattere formalmente chiaro e semplice è conforme all'azione stessa che l'ha generata (la linea come figura primaria del camminare). Sulla scia di quella prima linea, Long definisce i criteri della sua pratica artistica: il "materiale" è il paesaggio naturale preesistente, l'"azione" è il suo attraversamento a piedi, il "risultato" è un'impronta effimera del proprio passaggio; l'esperienza artistica è l'esperienza in scala 1:1 di distanze territoriali, percorsi, durate, topografie, geografie, misure, continue trasformazioni. Le impronte lasciate al suolo durante le camminate – ovunque nel mondo e di durata variabile – si configurano in forma di tragitto lineare (generato dal cammino come nel "prototipo" del 1967) oppure di segni universali eseguiti con pietre o legni trovati sul posto (cerchi e croci come segni o "monumenti" lasciati in un punto di sosta).
Fin dal 1968, inoltre, Long accompagna la sua solitaria pratica "dal vero" del paesaggio con complementari testimonianze presentate nello spazio pubblico del circuito artistico. Questi lavori prevedono la presentazione di informazioni (mappe, fotografie e *text works*) oppure la costruzione *in situ* di situazioni plastiche con pietre o legni che riportano un'eco – una sonorità, un'idea, un sentimento – dei gesti effimeri lasciati nel paesaggio.

Joseph Beuys
Nella primavera del 1968 lo Stedelijk Van Abbemuseum di Eindhoven ospita la prima importante esposizione personale di Joseph Beuys, presentata in precedenza allo Städtisches Museum di Mönchengladbach (dove è acquistata in blocco da Karl Ströher). In parallelo lo stesso museo presenta la prima retrospettiva in Europa di Robert Morris. In margine al doppio evento, Jan Leering, allora direttore del museo, osserva: "Mentre gli oggetti di Morris funzionano attraverso il loro rapporto reciproco e in relazione con l'ambiente e lo spettatore, quelli di Beuys funzionano non solo come tali, ma anche come interpretazione del mondo. (...) Gli oggetti di Morris agiscono sulla coscienza dello spettatore in modo molto reale e concreto. Sono immediati. (...) Rispetto a Morris, dove il tempo è attualizzato come densità, come qualcosa di non fluido e di assolutamente empirico, in Beuys l'aspetto fluido del tempo e la dimensione del passato occupano un ruolo di primo piano. La sua mostra dà l'impressione di un campo arato, che chissà quanto tempo fa è stato improvvisamente abbandonato da chi lo stava lavorando. L'impressione generale della mostra è connotata da un senso di arcaicità"[11].
A Berna, nel 1969, mentre Richard Serra esegue il suo *Splashing* con piombo fuso, Beuys realizza una *Wärmeplastik*: spalma accuratamente nell'angolo dell'ambiente e lungo la giuntura fra parete e pavimento del grasso, installa al suolo un registratore con un nastro magnetico che riproduce in continuazione "ja ja ja ja ja, nee nee nee nee nee", e allestisce un'ordinata catasta di panni di feltro, collegati con una lastra di metallo sotto tensione.
La percezione di un lavoro di Beuys rileva anzitutto un insieme eterogeneo e incongruo di oggetti e materiali organizzati fra parete e suolo, accostati o sovrapposti a prescindere da un ordine verificabile: una sorta di "cantiere" caratterizzato da condizioni e proprietà fisiche antitetiche (attivo/passivo, morbido/duro, cristallino/organico, ruvido/liscio ecc.). Ma ciò che vedo – come osserva Leering – non funziona mai solo come tale: per il funzionamento, la decifrazione delle informazioni visive deve essere prima convertita in attività di pensiero, le tensioni messe in opera devono prima essere commutate in processualità mentale.
Il feltro, allora, funziona come accumulatore di calore, il metallo come naturale conduttore di energia – insieme riprendono il principio della "batteria" – mentre il grasso malleabile genera "calore" sulla fredda struttura costruita. La *Wärmeplastik* mette in opera l'idea del "principio termico" – il cardine del pensiero di Beuys –, secondo cui il calore è l'elemento evolutivo che consente la trasformazione di uno stato irrigidito, formalizzato, dualistico e "freddo" (in senso lato, per Beuys, la condizione "ammalata" e alienata dell'uomo contemporaneo, governato dal pensiero materialista, dal razionalismo e dalla tecnica) in un nuovo stato di energia attiva, fluida, aperta (in senso lato, in un nuovo concetto di società privo di dualismi, in cui i contrari diventano forze creative complementari). Il calore, per Beuys, è il principio attivo che riscatta l'inerzia dello *status quo*: il grasso simboleggia la possibilità di metamorfosi. L'interpretazione dei contrari – rappresentati dalla cantilena "sì sì sì sì sì, no no no no no" nell'installazione di Berna –, la dilatazione sensoriale e tutta l'attività di pensiero che le opere di Beuys sollecitano sono intese propriamente a produrre e veicolare questo "capitale" creativo: per sciogliere i confini, liberare le energie bloccate, far convergere le polarità (vita/morte, Occidente/Oriente, terra/cielo, natura/cultura, mito/ pensiero materialista, spirito/materia) in energia positiva, trasformare la staticità in fluidità universale. L'opera vuole essere l'epicentro di un processo evolutivo e rigenerativo di ampia portata: uno strumento di trasmissione di impulsi ideali.
I contenuti processuali che Beuys traspone nella materia devono essere "ritrovati" e riattivati dallo spettatore: la processualità in questione è inscritta in un contesto di riferimenti che trascende ampiamente la situazione contingente ed è anzitutto mentale (spesso i componenti delle opere derivano da performance e come tali portano in sé un potenziale di energia fisica e spirituale). La condizione "ampliata" che distingue la ricerca artistica di Beuys interessa la dilatazione della sensibilità e della coscienza: è di carattere sostanzialmente progettuale, in vista del progetto di autodeterminazione individuale, inscritto a sua volta nel disegno di una rivoluzione collettiva. Da qui, anche, l'ampliamento in senso stretto della pratica artistica all'attività pubblica (dialogo, discussione, teoria spiegata sulle sue note "lavagne"), fino all'azione politica, intesi come momenti equivalenti all'interno di un medesimo progetto di trasformazione sociale e culturale.

Arte povera
Nel contesto europeo, l'arte povera, per quanto accostabile alla sensibilità beuysiana, al suo coinvolgimento con l'energia intrinseca ai materiali e al suo concetto ampliato di scultura come strumento di attivazione del pensiero, si distingue per un approccio vitalistico e per un'intuitiva naturalezza, intimamente radicati nella cultura italiana e nella tradizione umanistica. La designazione di "arte povera" interessa peraltro attitudini plastiche e modi operativi che si distinguono ognuno per la propria individuale originalità.
I lavori di Giovanni Anselmo, caratterizzati da una processualità al presente indicativo, rendono direttamente percepibili delle situazioni attive di energia. Nel lavoro intitolato *Direzione* (1967-1968), un ago magnetico incastonato in un blocco di pietra a forma triangolare orienta la pietra secondo il campo della Terra. Il *Senza titolo* (1969) con una pietra sospesa in alto alla parete mediante un cavo d'acciaio disposto a cappio mette in opera l'azione diretta della forza di gravità. In un altro lavoro, una lattuga fresca funge da zeppa tra un piccolo blocco di granito e un parallelepipedo più grande, collegati da un filo di rame: la "vita" di questa "struttura che mangia" esige un continuo ricambio del vegetale, che disidratandosi provocherebbe la caduta del blocco più piccolo (lo stesso principio

di continua "alimentazione" vale per la "struttura che beve", con il cotone idrofilo, esposta in "Nine at Castelli" nel 1968). Nella *Torsione* (1968) una sbarra di ferro che blocca contro la parete una forte tensione operata su un panno di fustagno restituisce, attraverso la spinta di ritorno, l'energia investita e accumulata nel corso del movimento di torsione.

Jannis Kounellis costruisce i suoi lavori, con forti valenze visuali e simboliche, a partire dalla dialettica che contrappone una struttura rigida, chiusa e fredda a una sensibilità calda, mutevole, errante; in senso lato, ponendo a contrasto l'inerzia della moderna *conditio humana* dell'era industriale al potenziale energetico di una forza naturale, primordiale, antica. La contrapposizione è formulata, per esempio, attraverso il contrasto fra un supporto rigido (carrello di ferro, lastre o contenitori di acciaio, telaio di legno) e una materia "antiformale" o addirittura viva (carbone, cotone, lana, fuoco, pappagallo, cactus). Nel 1969, a titolo indicativo, la medesima dicotomia è messa in atto attraverso l'esposizione in una galleria d'arte di dodici cavalli vivi (nel mese di gennaio all'Attico di Roma) oppure di sacchi di iuta riempiti con patate, caffè, fagioli e granaglie nello spazio istituzionale del museo (nella mostra di Szeemann a Berna).

Gilberto Zorio attiva forti tensioni fisiche e psicologiche, reazioni chimiche, gesti esplosivi, intesi come eventi energetici indiziari di una situazione fluida e vitale. *Sedia* (1966), esposto a "Prospect 68", è un'alta struttura in tubolari di ferro dipinti di blu, con un batacchio di cemento che pende su un mucchio informe di ritagli di gommapiuma rossa, gialla e blu. *Piombi* (1968), il lavoro esposto nel 1968 in "Nine at Castelli", è costituito da due vasche di piombo contenenti l'una acido cloridrico, l'altra solfato di rame, con una barra di rame che passa da una vasca all'altra in modo da provocare la formazione di sali e cristalli. *Odio* (1969) vede un elemento di metallo trattenuto da due corde sospese al soffitto, incastonate nel metallo mediante un'azione di forza in modo da formare la parola "odio".

Mario Merz lavora con flussi di energia mentale e ideale, condensati in icastici gesti plastici che funzionano – tanto sul piano formale quanto su quello semantico – secondo una dinamica di concentramento o, al contrario, di illimitata espansione. *Sit-in* (1968), esposto a Berna nel 1969, è una piccola struttura in tubolari di ferro, con una rete metallica parzialmente srotolata, riempita con cera, nella quale è installata la scritta al neon che dà il titolo all'opera. Gli igloo, costruiti dal 1967 con materiali vari (lastre di vetro o granito, sacchetti di terra o creta installati su un'impalcatura metallica), a volte corredati di scritte al neon ("Objet cache-toi", "Se il nemico si concentra perde terreno, se si disperde perde forza"), a volte con un alberello spoglio al centro della semisfera, costituiscono un filtro tra lo spazio del mondo e quello intimo dei processi mentali e dei sogni, un fragile riparo e luogo di incontro, di concentrazione e scambio. I numeri di Fibonacci, per contro, trascritti con tubi al neon a parete o su altri supporti, disegnano un ritmo di proliferazione naturale. Come in Kounellis, la grammatica dei lavori è spesso binaria: materiali organici (cera, fascine) e segni al neon sono investiti come veicoli fisici e metaforici di energia per attivare in maniera immediata e spontanea una struttura inerte.

In Pier Paolo Calzolari la presenza fisica è imprescindibile da un potenziale astratto: tra

Joseph Beuys, *Schneefall*, 1965. Basilea, Emanuel Hoffmann-Stiftung.

Jannis Kounellis, *Senza titolo (Carboniera)*, 1968. Chicago, Museum of Contemporary Art.

Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1971. Chicago, Museum of Contemporary Art.

la corporeità del ghiaccio, dei metalli, degli elementi vegetali (muschio, foglie di tabacco o di banano) e la spiritualità della dimensione ineffabile del sublime corrono valenze alchemiche, poetiche e metafisiche di antica tradizione. I lavori funzionano per catene sinestetiche di associazioni: per esempio, ghiaccio-metamorfosi-bianco-purezza-chiarore accecante-pazzia; muschio-vegetale-silvano-umido-fecondo. *Impazza angelo artista* (1968) è una struttura ghiacciante in forma di auricolare, a misura dell'artista in posizione accucciata, che compone la scritta che dà il titolo al lavoro. *Un flauto dolce per farmi suonare* (1968) vede un flauto posato su una struttura brinata, nella quale è iscritta la frase del titolo. *2000 anni lontano da casa* (1968) si compone di tre campanelle argentate sospese a un filo d'argento teso fra due piccoli coni di piombo appoggiati al suolo, mentre la frase del titolo è trascritta con lettere di stagno tra i due coni. In *Il mio letto così come dev'essere* (1968) un elemento di rame avvolto con muschio, avente lo spessore del polso dell'artista e ricalcante il profilo della sua colonna vertebrale, è posato su foglie di banano distese a pavimento a formare un "giaciglio", siglato con la frase del titolo trascritta con lettere di ottone. Giuseppe Penone pone in relazione fin dai primi lavori il tempo empirico dell'uomo (e dell'artista) ai tempi lunghi della natura, e cerca il contatto con lo scorrere di un'energia invisibile. I lavori d'esordio (1968-1969) sono azioni realizzate nei boschi della propria regione d'origine, documentate da fotografie: intrecciare degli arbusti in modo da modificarne la direzione di crescita, oppure applicare a un tronco d'albero il calco in acciaio della propria mano che lo stringe, in modo che il punto deformato rivelerà la crescita; interventi minimi nei cicli vitali dei vegetali, intesi a provocare "la natura a esprimere la propria energia". Negli *Alberi* (dal 1969), invece, Penone intaglia e scava delle travi di legno, a partire dagli anelli di crescita e dai nodi, fino a riportare alla luce il tronco e i rami dell'albero originario (fatto affiorare lungo una metà dell'asse negli *Alberi* orizzontali, oppure, in quelli verticali, scortecciato a tutto tondo, con la parte inferiore della trave lasciata intatta in funzione di base). Nei lavori intitolati *Svolgere la propria pelle* (dal 1970) applica un nastro adesivo sulla propria pelle cosparsa di nero, in modo da ottenere delle "mappe", successivamente fotografate

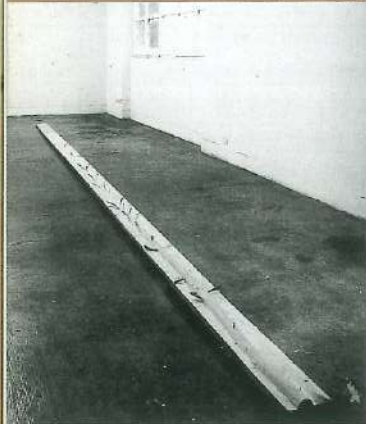
Mario Merz, *Objet cache-toi*, 1968. Wolfsburg, Kunstmuseum.

Mario Merz, *Lingotto*, 1968.

e proiettate a parete o sul vetro di una finestra; la pelle come estremo limite rispetto al mondo, come luogo di scambio, organo sensibile e superficie di contatto.
In tutte queste situazioni di energia, la materia importa non tanto nella sua espressività grezza quanto piuttosto come entità in cui si cristallizza *dal vero, al vivo*, un flusso di energia: un processo fisico, un'idea, un sogno. L'energia in questione è sempre legata a una spinta vitale, i lavori sono "vivi" e "vivono" in funzione del nostro vivere; traggono il loro più intimo significato dal loro orientamento radicalmente antientropico: sono "reazioni, fatti e tensioni *paralleli* alla vita", gesti che nella materia cercano e ritrovano la situazione di energia del nostro stesso vivere. In questo senso, le opere funzionano a volte come elementari prove di identità rispetto al reale; a titolo di esempio: *Io che prendo il sole a Torino il 19 gennaio 1969* (1969) di Alighiero Boetti, citato in apertura, oppure *Il suo essere nel ventiduesimo anno di età in un'ora fantastica* (1969) di Penone, in cui l'artista riporta alla luce il ventiduesimo anno di vita dell'originario albero, ritrovando al tempo stesso l'età che lui stesso aveva in quel momento. La materializzazione di un istante di vita quotidiana o di un frammento infinitesimale di tempo coincide con un gesto elementare di partecipazione al reale, di "decifrazione" del proprio esistere ed essere parte del mondo. L'adesione alla quotidianità è intesa come modo di porsi in relazione simpatetica o in osmosi con la fluidità vitale, come trasposizione o prolungamento della propria percezione del mondo. Laddove il corpo non lascia una traccia diretta nell'opera, la dimensione umana resta il metro di misura indiretto, il punto di partenza e di arrivo: i materiali organici sono usati in quanto appartenenti alla medesima "materia" ontologica; i processi messi in atto sono inscritti nella processualità vitale cui appartiene anche l'uomo; la dilatazione mentale che inscrive il qui-e-ora in una continuità storico-culturale è una questione antropologica, così come la tensione tra fisicità e astrazione appartiene alla tradizione antica della poesia e dell'arte. Nell'arte povera l'esperienza artistica coincide con l'esperienza stessa del proprio sentire e del proprio vivere; i lavori diventano prolungamenti sensoriali, cristallizzazioni istantanee di pensieri, che lo spettatore è invitato a prolungare a sua volta, in una reazione a catena in cui i flussi di energia si accrescono, secondo un orientamento di massima apertura e adesione alla mutabilità della vita, delle idee, in esplicita contrapposizione alla rigidità dell'inerzia e dei confini prestabiliti. In questo senso è di particolare rilievo la ricerca di Michelangelo Pistoletto, sviluppata a partire dai quadri specchianti del 1962-1963 – lastre di acciaio lucidate a specchio, appoggiate al suolo, con applicata una riproduzione fotografica scontornata di una figura in grandezza naturale –, che consentono il passaggio dallo spazio immutabile della rappresentazione (pittura, fotografia) allo spazio instabile e mutevole della vita e del mondo (lo specchio annulla continuamente ogni valore assoluto). Lo specchio rappresenta un vuoto e al tempo stesso il tutto possibile: è un luogo per eccellenza della progettualità, della speculazione. Pistoletto sviluppa questa dinamica concettuale negli *Oggetti in meno* (1965-1966), costituiti da un'eterogenea moltitudine di oggetti realizzati senza alcuna coerenza né finalità, come successione di momenti di un vivere libero: ogni oggetto "in meno" è un pensiero esternato, un gesto consumato che libera energia per una nuova e diversa azione. Come negli specchi, anche nella *Venere degli stracci* (1967) – il più noto di un gruppo di lavori con stracci realizzati fra il 1967 e il 1969 – la dialettica fra un'immagine immutabile (icona

Alighiero Boetti, *Io che prendo il sole a Torino il 19 gennaio 1969*, 1969. Torino, collezione privata.

della classicità, valore assoluto) e la presenza multiforme, variopinta e mutevole dei vestiti consumati (indici di cambiamento, rinnovamento, mutevolezza) fa convergere passato, presente e futuro, virtualità e realtà, arte e vita, proponendosi come momento di riflessione progettuale. La commistione fra elementi iconografici antichi e contemporanei, il "nomadismo" fra epoche e generi, tra il qui e un altrove distingue in modo peculiare l'attitudine di vari esponenti dell'arte povera. In particolare, caratterizza la ricerca di Luciano Fabro. Le *Italie* (dal 1968) sono lavori che di volta in volta propongono la sagoma geografica dell'Italia in configurazioni materiali accuratamente elaborate (cristallo, piombo, ferro, pelo di renna, pelle, ottone forato, bronzo dorato, rete metallica, carta stradale) e in allestimenti diversi (posizione coricata,

Pier Paolo Calzolari, *Il mio letto così come dev'essere*, 1968.
Giuseppe Penone, *Il suo essere nel ventiduesimo anno di età in un'ora fantastica*, 1969.

capovolta, sospesa, in piedi, a parete, a pavimento). I *Piedi* (1968-1972) si compongono di grottesche "zampe" scolpite (marmo lucidato, vetro di Murano, bronzo polito), sovrastate da un "calzone" di seta, in alcuni casi lavorato nei modi della più raffinata sartoria. *Tre modi di mettere le lenzuola* (1968) propone tre paia di lenzuola di cotone bianco con le relative federe, recanti a ricamo il nome dell'artista, appuntate ognuna in modo diverso – quasi fossero studi di panneggio – su un telaio di legno. In Fabro, la "forma" dell'opera è un potenziale implicito, che nasce e cresce in relazione alla situazione espositiva e all'esperienza estetica: le *Italie* come i *Piedi* non sono "un'idea" predefinita, bensì "tutte le idee" che il loro apprendimento sinestetico innesca. Ogni volta le situazioni inscenate suggeriscono un'intima complicità, stimolano un'attività di pensiero che attraversa tutti i registri, oltre ogni coerenza e contingenza: dalla familiarità e dagli umori quotidiani all'aulicità dell'arte e della classicità, dalla contemporaneità alla storia.

3. Antiforma, non-forma e situazioni di energia: oltre l'oggetto, incontro al mondo

La differenza tra le lenzuola di Fabro e i feltri di Robert Morris è sostanziale, tanto quanto quella tra i gesti di Penone nel bosco e gli interventi dei *land artists* nel deserto, o tra il variopinto pappagallo vivo davanti a una lastra di acciaio di Kounellis e la totemica lepre impagliata di Beuys davanti a una lavagna con il progetto di riunificazione universale

Giovanni Anselmo, *Senza titolo*, 1968. Parigi, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne.

"Eurasia", o ancora, tra un igloo di Mario Merz e i vetri rotti del continente perduto "Atlantis" evocato da Robert Smithson. Ciononostante, al di là delle differenze inerenti alle "mitologie individuali", come dicevamo all'inizio, c'è lo spirito di un'epoca, che inscrive le singole attitudini in un preciso clima storico-artistico, alimentato da una medesima esigenza di apertura verso il mondo e di contatto con la dimensione reale delle cose.
Riassumendo, in sintesi. L'ambientazione del gesto artistico nello spazio *reale* e quindi l'emancipazione da tutte le cornici che per convenzione isolavano e definivano l'opera d'arte come oggetto autonomo in sé concluso aprono l'orizzonte verso relazioni, fattori, e aspetti fino allora inesplorati. L'apertura dei confini implica un autentico sconfinamento *dentro* il reale, l'esperienza artistica diventa sostanzialmente un'investigazione dei modi e delle possibilità di situare un materiale nello spazio reale. *Situare* un materiale nello spazio reale significa anzitutto attribuirgli una posizione, gestire la sua collocazione fra pavimento, parete e soffitto: sospendere, tendere, distendere, dispiegare, rovesciare, impilare, sovrapporre, gettare, arrotolare, srotolare. Le nuove situazioni nascono e vivono prevalentemente *in situ*, per la durata della loro esposizione; vanno installate ogni volta da capo e implicano una fruizione dal vero. Il processo del situare – il fare *in situ* – sostituisce il processo di formalizzazione predefinito e definitivo: in molti casi, l'opera *è* l'azione che di volta in volta la genera e che lo spettatore ritrova e prolunga attraverso la propria esperienza (da qui il carattere "processuale" dei lavori). Pertanto, il momento dell'esposizione acquista un nuovo significato: si fa teatro per definizione dell'accadere dell'opera che, mutata da oggetto in sé compiuto in "situazione ampliata", conosce solo la misura del presente in cui di volta in volta il gesto dell'artista e la relazione con lo spettatore lo attivano e lo inverano.
Situare dei *materiali* nello spazio reale significa operare con delle entità fisiche attivate nella loro realtà naturale, in conformità alle loro peculiari proprietà fisiche. Materiali non rigidi sia industriali sia organici (resine sintetiche, polietilene, fibra di vetro, plastica, tubi al neon, tessuti, gomma, grasso, terra, pietre, cera, sostanze chimiche) spingono a procedimenti elementari e "antiformali", che ne valorizzano le qualità intrinseche (flessibilità, elasticità, fluidità, mutevolezza, malleabilità, calore, reattività). Il contatto dei materiali con l'ambiente o fra loro stessi – il loro naturale vivere e reagire ad altre sostanze, alla luce, all'aria, alla forza di gravità – partecipa in misura considerevole all'aspetto, alla durata, alla mutevolezza dell'opera e quindi al suo carattere processuale. Situare un materiale nello *spazio reale*, infine, significa agire nello spazio esperienziale, in cui l'apprendimento delle cose e dei fenomeni si svolge a partire da un insieme di relazioni empiriche, contatti sensoriali, sperimentazioni dirette. Vuol dire proporre l'esperienza di una cosa, piuttosto che la sua descrizione: presentare un'idea dal vivo anziché rappresentarla in astratto. L'idea viene inscritta nei materiali in maniera che il suo apprendimento scaturisca attraverso la loro esperienza sensoriale e mentale, anziché attraverso un rapporto a distanza. Una forza invisibile viene resa intelligibile direttamente attraverso un materiale sottoposto alla sua azione. Il significato dell'opera si sviluppa di volta in volta

Luciano Fabro, *Tre modi di mettere le lenzuola*, 1968, installazione alla Fundació Joan Miró, Barcellona, 1990.

e sempre da capo attraverso il processo di conoscenza che la sua esperienza implica, sollecita, provoca.
La relazione estetica è inscritta nella dimensione del rapporto diretto, del dialogo e dell'interscambio reciproco: autore, spettatore e oggetto non sono più divisi da una relazione di alterità e separatezza, dal momento che l'opera è uno strumento con cui l'autore e lo spettatore compiono, sullo stesso piano di realtà, una medesima esperienza di conoscenza o di autocoscienza.

Giovanni Anselmo, *Senza titolo*, 1967-1968. Parigi, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne.
Gilberto Zorio, *Piombi*, 1968.

Per alcuni artisti, la costruzione di relazioni è una questione essenzialmente fisica ed empirica, mentre per altri è imprescindibile da implicazioni psicologiche, mentali, metafisiche. Per gli uni è questione di installare un corpo oggettuale nello spazio fisico e di porsi in relazione con esso in modo fenomenologico, per gli altri è questione di mettere in atto una situazione di energia e di situarsi in rapporto ontologico con essa. Gli uni attivano la materia in funzione di un'idea "antiformale" sollecitata dalla materia stessa, legata a una percezione diffusa e a un'esperienza percettiva non focalizzata, senza punto di fuga; gli altri propongono, attraverso i materiali, una forma aperta, legata a un potenziale di idee che di volta in volta si formalizzano liberamente e sempre da capo nello spettatore coinvolto non solo in quanto soggetto o attore senziente ma anche in quanto essere vivente e individuo storico. Sia per gli uni sia per gli altri, però, l'esperienza artistica ripensata in scala con la dimensione processuale del reale e riformulata attraverso il rapporto 1:1 con il mondo e la vita rimette a zero la compitazione e la sperimentazione del contatto psicofisico con le cose: il toccare il polso ai materiali e lo sperimentare il proprio esperire il reale sottendono una riformulazione attiva o una dilatazione del rapporto fisico e conoscitivo dell'individuo con la realtà che lo circonda, una rivendicazione di autodeterminazione a prescindere da qualsiasi *a priori* e da qualsiasi verità, un'esigenza di pensarsi e progettarsi in relazione diretta con il reale.

[1] "Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren", a cura di Wim Beeren, Stedelijk Museum, Amsterdam, 15 marzo - 27 aprile 1969, catalogo con prefazione di E. de Wilde, testo di W. Beeren, con elenco delle opere esposte. Itinerante al Folkwang Museum di Essen, 9 maggio - 22 giugno 1969, con il titolo "Verborgene Strukturen" e con un catalogo ridotto, senza elenco delle opere esposte. Artisti in mostra: Carl Andre, Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Marinus Boezem, Bill Bollinger, Pier Paolo Calzolari, Walter De Maria, Jan Dibbets, Ger van Elk, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Michael Heizer, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Neil Jenney, Olle Käks, Jannis Kounellis, Richard Long, Mario Merz, Marisa Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Emilio Prini, Reiner Ruthenbeck, Robert Ryman, Alan Saret, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Frank Viner, Lawrence Weiner, Gilberto Zorio. Il titolo della mostra, traducibile alla lettera con "viti mal avvitate" e in senso lato come situazione di equilibrio precario, fa riferimento soprattutto al carattere processuale delle opere esposte.
"When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information", a cura di Harald Szeemann, Kunsthalle, Berna, 22 marzo - 27 aprile 1969. Itinerante: Haus Lange, Krefeld; Institute of Contemporary Art, Londra. Catalogo con testi di H. Szeemann, S. Burton, G. Müller, T. Trini, elenco delle opere esposte. Artisti in

Luciano Fabro, *Speculum Italiae*, 1971. Torino, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea (deposito permanente della Fondazione Cassa di Risparmio di Torino).

mostra: Carl Andre, Giovanni Anselmo, Richard Artschwager, Thomas Bang, Jared Bark, Robert Barry, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Mel Bochner, Marinus Boezem, Bill Bollinger, Michael Buthe, Pier Paolo Calzolari, Paul Cotton, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Ger van Elk, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Ted Glass, Hans Haacke, Michael Heizer, Eva Hesse, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Alain Jacquet, Neil Jenney, Stephen Kaltenbach, Jo Ann Kaplan, Edward Kienholz, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Gary Kuehn, Sol LeWitt, Bernd Lohaus, Richard Long, Roelof Louw, Bruce MacLean, Walter De Maria, David Medalla, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Pino Pascali, Paul Pechter, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Markus Raetz, Allen Ruppersberg, Robert Ryman, Frederick Sandback, Alan Saret, Sarkis, Jean-Frédéric Schnyder, Robert Smithson, Keith Sonnier, Richard Tuttle, Frank Viner, Franz Erhard Walther, William Wegman, William Wiley, Gilberto Zorio. Catalogo e mostra recano il sottotitolo "Live in your head", suggerito a Szeemann da Keith Sonnier; in un primo tempo, Szeemann aveva previsto il titolo "Antiform or Micro-Emotive Art".
I cataloghi e le due mostre trovano un importante complemento nel volume curato nello stesso anno da Germano Celant per l'editore milanese Mazzotta: *Arte povera*, con riproduzioni di opere e dichiarazioni dei principali artisti d'avanguardia internazionali dell'epoca.
[2] "Eccentric Abstraction", Fischbach Gallery, New York, 20 settembre - 8 ottobre 1966; catalogo con introduzione di L. Lippard. Artisti in mostra: Alice Adams, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Gary Kuehn, Bruce Nauman, Don Potts, Keith Sonnier, Frank Viner.
[3] "Anti-Illusion: Procedures/Materials", Whitney Museum of American Art, New York, 19 maggio - 6 luglio 1969; catalogo con testi di J. Monte, M. Tucker, senza elenco delle opere esposte. Artisti in mostra: Carl Andre, Michael Asher, Bill Bollinger, John Duff, Rafael Ferrer, Robert Fiore, Phil Glass, Eva Hesse, Neil Jenney, Barry Le Va, Robert Lobe, Robert Morris, Bruce Nauman, Steve Reich, Robert Rohm, Richard Serra, Joel Shapiro, Michael Snow, Keith Sonnier, Richard Tuttle.
[4] "Nine at Castelli", a cura di Robert Morris, Castelli Warehouse, New York, 4-28 dicembre 1968, senza catalogo. Tra le altre mostre di rilievo nell'ambito delle indagini processuali e antiformali di matrice statunitense ricordiamo in particolare la collettiva intitolata "Antiform", presentata da John Gibson nella sua galleria newyorkese nell'ottobre del 1968 con opere di Eva Hesse (*Seam*), Panamarenko, Robert Ryman, Richard Serra (*Tearing Lead Piece*), Alan Saret, Keith Sonnier e Richard Tuttle.
[5] L'omaggio al noto sassofonista prende riferimento, tra l'altro, all'abitudine di Coltrane di suonare voltando le spalle al pubblico. In senso lato, il rapporto fra visibile-invisibile, privato-pubblico costituisce un tema centrale nelle investigazioni di Nauman svolte negli ultimi anni sessanta intorno all'opera d'arte, alla pratica artistica, al ruolo dell'artista e ai limiti della comunicazione.
[6] La presenza di artisti "antiformali" europei in mostre collettive americane dell'epoca è piuttosto rara: il principale esempio oltre a "Nine at Castelli" è l'esposizione "Theodoron Awards: Nine Young Artists", che vede riuniti, tra l'altro, lavori di Bruce Nauman, Richard Serra, Barry Flanagan e Gilberto Zorio (a cura di E.F. Fry e D. Waldman, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 24 maggio - 29 giugno 1969, catalogo con elenco delle opere esposte).
[7] Le due principali manifestazioni espositive di land art sono le mostre "Earthworks" e "Earth Art".
"Earthworks", a cura di Robert Smithson, Dwan Gallery, New York, 5-30 ottobre 1968; senza catalogo. In mostra: un lavoro a parete di Walter De Maria, un *Earthwork* di Robert Morris, *Non-Site: Franklin, New Jersey* di Robert Smithson, e documentazioni di progetti e interventi all'aperto di Carl Andre, Michael Heizer, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Sol LeWitt, Stephen Kaltenbach e Herbert Bayer.
"Earth Art", a cura di Willoughby Sharp, Andrew Dickson White Museum, Cornell University, Ithaca, New York, 19 febbraio - 16 marzo 1969; catalogo con prefazione di T. Leavitt, testi di W.C. Lipke, W. Sharp, dichiarazioni degli artisti. Artisti in mostra (soprattutto con interventi all'aperto): Jan Dibbets, Hans Haacke, Neil Jenney, Richard Long, David Medalla, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Günther Uecker.
Un importante documento relativo alla land art, inoltre, è la documentazione video di alcuni progetti realizzata da Gerry Schum nel 1969 per la sua "galleria televisiva" (*Land Art*, artisti rappresentati: Richard Long, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Marinus Boezem, Jan Dibbets, Walter De Maria, Michael Heizer).
[8] Negli anni cinquanta Joseph Beuys (1921-1986) realizza soprattutto opere su carta; avvia l'attività plastica a partire dai primi anni sessanta con le azioni svolte nell'ambito di Fluxus. Nel 1963 realizza la prima azione con grasso, e nello stesso anno la prima in cui impiega una lepre morta (*Sibirische Symphonie*). Nel 1961 avvia l'attività didattica alla Kunstakademie di Düsseldorf; la prima importante presentazione del suo lavoro ha luogo nel 1965 alla Galerie Schmela a Düsseldorf.
[9] "Arte Povera - Im Spazio", Galleria La Bertesca, Genova, 27 settembre - 20 ottobre 1967 (Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali, Prini), catalogo con testo di G. Celant (*Arte Povera*); *Arte Povera, appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", n. 5, novembre-dicembre 1967; "Arte povera", Galleria de' Foscherari, Bologna, 24 febbraio - 15 marzo 1968 (Anselmo, Boetti, Ceroli, Fabro, Kounellis, Mario Merz, Paolini, Pascali, Piacentino, Pistoletto, Prini, Zorio), catalogo con testi di Celant, R. Barilli, P. Bonfiglioli; "Arte Povera", Centro Arte Viva Feltrinelli, Trieste, 23 marzo - 11 aprile 1968 (Anselmo, Boetti, Fabro, Kounellis, Mario Merz, Paolini, Pascali, Piacentino, Pistoletto, Prini, Zorio); "Arte povera + azioni povere", Arsenali dell'Antica Repubblica, Amalfi, 4-6 ottobre 1968 (Anselmo, Boetti, Jan Dibbets, Fabro, Kounellis, Richard Long, Mario Merz, Marisa Merz, Paolini, Pascali, Piacentino, Pistoletto, Ger van Elk, Zorio), catalogo con testi di Celant e AA.VV.; *Arte Povera*, Mazzotta, Milano e Praeger Publisher, New York/Londra 1969, con testo di Celant e dichiarazioni degli artisti; "Conceptual art Arte Povera Land art", Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 12 giugno - 12 luglio 1970, catalogo con dichiarazioni degli artisti e contributi di L. Lippard, A. Passoni, G. Celant; "Arte povera", Kunstverein, Monaco, 26 maggio - 27 giugno 1971 (Anselmo, Boetti, De Dominicis, Fabro, Kounellis, Mario Merz, Paolini, Penone, Pistoletto, Pisani, Prini, Zorio), catalogo con testo di G. Celant (*Senza titolo*).
[10] La ricerca di Giulio Paolini non è trattata in questo capitolo, in quanto considerata inerente piuttosto a quello dell'arte concettuale (come peraltro in ampia misura le ricerche di Prini e Boetti).
[11] J. Leering, *Interview mit Jan Leering*, in "Magazin Kunst", n. 31, 1968, pp. 772-777, con illustrazioni relative alle due mostre.

Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci*, 1967-1970. Torino, collezione dell'artista.

ARTE CONCETTUALE

di Maria Teresa Roberto

"Arte concettuale non è solo il nome di uno tra i più recenti e probabilmente più radicali movimenti artistici, ma è un termine che attira l'attenzione su un mutamento generale dell'arte. (...) La designazione di arte concettuale apre a forme artistiche che non possono essere giudicate e comprese sulla base di creazioni concrete e manifeste, ma che si basano – così come avviene per altri media – su procedure e processi. In altre parole, il cambiamento che questo termine introduce non riguarda solo la forma e il soggetto dell'arte, ma la sua stessa struttura."[1]

Con questa formula ampia ed estensiva Rolf Wederer apriva il suo testo introduttivo alla mostra "Konzeption/Conception", che, da lui curata insieme a Konrad Fischer e inaugurata nell'ottobre del 1969 allo Städtisches Museum di Leverkusen, fu la prima

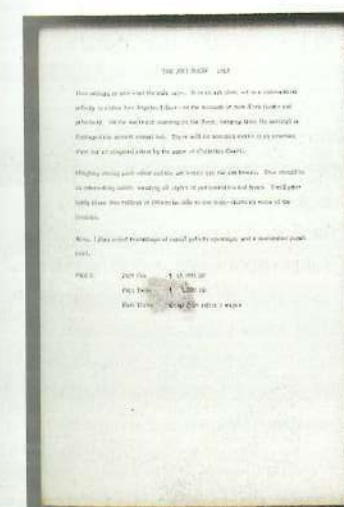
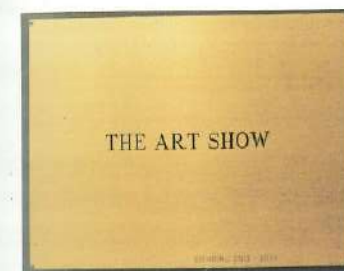
rassegna museale specificamente dedicata al tema dell'arte concettuale, attraverso le presenze, tra gli altri, di John Baldessari, Robert Barry, Mel Bochner, Alighiero Boetti, Marcel Broodthaers, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Victor Burgin, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Dan Graham, Douglas Huebler, On Kawara, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Edward Ruscha, Lawrence Weiner. "All'interno di questa forma d'arte" concludeva Wederer, "acquista visibilità una procedura che ha in sé il potenziale per uno sviluppo artistico radicalmente nuovo."[2]
L'impegno qualificante dell'arte concettuale fu quello di sottrarre importanza alle qualità formali e stilistiche delle opere, in base a un progetto di de-estetizzazione e semplificazione delle procedure di produzione, e di trasferimento delle energie sulla trasmissione e la discussione delle idee e sulla loro diffusione il più possibile estesa. Nel momento iniziale, negli anni cioè che vanno dal 1966 al 1968-1969, i suoi sviluppi internazionali si sono intrecciati, e in molti casi sovrapposti, a numerose altre linee di ricerca postminimaliste, dall'arte processuale alla land art, all'arte povera. La pubblicazione su "Artforum" nell'estate del 1967 dei *Paragraphs on Conceptual Art* di Sol LeWitt favorì la riconoscibilità della nuova tendenza, che ebbe anime e intenzioni diverse e si sviluppò attraverso apporti statunitensi, europei e sudamericani.
Ma già alla metà degli anni settanta molti dei protagonisti e degli osservatori più prossimi diagnosticarono la fine o, in termini più radicali, l'insuccesso dell'arte concettuale. In particolare, quello che allora apparve come un definitivo tramonto coincise nel decennio successivo con il diffuso ritorno alle pratiche tradizionali della pittura e della scultura e con il riconquistato predominio della dimensione visuale nelle arti, in una fase internazionale di ipertrofico rilancio del mercato.
L'eredità del concettuale, la cui principale influenza si identifica nel permanere di un atteggiamento critico capace di rimettere in discussione le sue stesse premesse, ha continuato invece a dimostrarsi determinante e pervasiva anche dopo il 1980, e può essere individuata non solo all'interno di posizioni che, definendosi "neo-concettuali", a esso apertamente si richiamano, ma altresì in molte delle declinazioni attuali del video, della performance, dell'arte pubblica e relazionale. Affermatosi negli anni della denuncia di ogni principio di autorità, quel movimento ha contribuito a porre al centro dell'attenzione la questione tuttora aperta del rapporto tra le proposizioni artistiche e i contesti istituzionali che le accolgono e le legittimano, modificando lo statuto dell'oggetto artistico, rimodellando le strategie espositive e contribuendo a ridefinire il rapporto tra arte, critica e informazione[3].

Piero Manzoni, *Linea lunga 19,11 metri*, 1959.
Yves Klein, *Cession d'un volume de sensibilité picturale immatérielle transferable*, 1959. Parigi, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne.

Definizioni, genealogie

Nonostante la fortuna e la diffusione dei testi teorici di Sol LeWitt – *Paragraphs* (1967) e *Sentences on Conceptual Art* (1969)[4] –, le pratiche oggi raccolte sotto il termine di arte concettuale vennero inizialmente designate anche con definizioni diverse, quali "idea art" o "information art": se nel 1972 infatti Ursula Meyer intitolò *Conceptual Art* una prima raccolta di documenti e lo stesso fece Ermanno Migliorini per un suo pionieristico studio critico, l'anno successivo Gregory Battcock scelse il titolo di *Idea Art* per l'antologia di testi critici da lui pubblicata, e, sempre nel 1973, un passaggio del lungo e labirintico sottotitolo del volume di Lucy Lippard *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...* faceva riferimento a un più vasto ventaglio terminologico: "conceptual or information or idea art"[5]. Né l'espressione "conceptual art" era comparsa nella titolazione delle quattro mostre di rilievo che nel corso del 1969 avevano imposto quel fenomeno all'attenzione internazionale: "January 5-31 1969", organizzata da Seth Siegelaub negli uffici vuoti del McLendon Building a New York, e le più vaste rassegne europee "Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren" e "When Attitudes Become Form", inaugurate entrambe nel mese di marzo rispettivamente allo Stedelijk Museum di Amsterdam e alla Kunsthalle di Berna, cui seguì la già citata esposizione autunnale di Leverkusen "Konzeption/Conception". Il sommario di definizioni proposto da queste e da altre mostre immediatamente precedenti o successive può essere oggi ripercorso e utilizzato anche come indice tematico delle diverse scelte operative e critiche adottate dai protagonisti di quel movimento, dalla serie di esposizioni organizzate tra il 1967 e il 1970 alla Dwan Gallery di New York sotto il titolo di "Language to Be Looked at/or Things to Be Read" a quelle curate da Lucy Lippard e indicate con il numero di abitanti delle città che le ospitavano ("557.087" a Seattle nel 1969, e l'anno successivo "995.000" a Vancouver e "2.972.453" a Buenos Aires), alle designazioni cronologiche proposte da Seth Siegelaub ("July-August-September, 1969", una mostra svoltasi contemporaneamente in undici località differenti tra Europa e Stati Uniti). Nel 1970 il riconoscimento costituito dall'esposizione "Information" curata per il Museum of Modern Art di New York da Kynaston McShine fu accompagnato e rafforzato dalle rassegne "Art in the Mind" (Oberlin College, Oberlin, Ohio), "Idea Structures" (Camden Art Centre, Londra), "Software" (Jewish Museum, New York).
L'origine della definizione che negli anni si è dimostrata come la più pertinente ed efficace si trova in un testo del 1961 di Henry Flint, un musicista e matematico influenzato da John Cage che pubblicò il suo *Essay: Concept Art* – "un'arte il cui materiale sono i *concetti*, così come il materiale della musica è il suono" – in un'antologia di scritti poetici e musicali curata da La Monte Young[6]. Flint presentò e discusse le sue idee in numerosi incontri con musicisti e artisti newyorkesi, e segnatamente con Robert Morris, ma il diagramma dell'origine dell'arte concettuale – un coacervo al tempo stesso ricchissimo e contraddittorio di opere, di progetti e di testi teorici – è più ramificato e complesso, e ovviamente travalica la semplice questione terminologica.

Di una tendenza che è arrivata tardi alla fase della storicizzazione, e i cui protagonisti sono ancor oggi impegnati in rivendicazioni di ortodossia o di primati cronologici, è sicuramente difficile indicare sia i confini sia la data d'inizio[7]. Gli eventi inaugurali, unificati dall'aver avuto come teatro l'ambiente artistico newyorkese, furono almeno tre: nel 1966 la mostra "Working Drawings and Other Visible Things on Paper not Necessarily Meant to be Viewed as Art"; nel 1967 la già ricordata pubblicazione dei *Paragraphs on Conceptual Art* di Sol LeWitt; nel 1969 l'esposizione "January 5-31" in cui Siegelaub riunì le opere di Barry, Huebler, Kosuth e Weiner. Per quanto riguarda invece le questioni di appartenenza, è oggi acquisita una visione allargata – nelle intenzioni di alcuni "globale"[8] – dell'arte concettuale, estesa anche a molte figure di artisti internazionali che, pur non avendo fatto parte del gruppo dei fondatori, discussero e svilupparono precocemente i termini del nuovo operare artistico con apporti originali e insostituibili.
La ricerca dei precedenti e degli antefatti si rivela inestricabile dall'analisi delle ragioni e delle intenzioni dei promotori dell'arte concettuale, e costituisce un lungo cammino di avvicinamento che porta direttamente al cuore delle questioni cruciali in cui quel movimento si è identificato. Tra gli anni cinquanta e i primi sessanta da una parte si annunciò infatti una forte ripresa di interesse verso le posizioni di Marcel Duchamp in merito alla negazione dei contenuti estetici della produzione artistica, dall'altra si affermarono nella pratica della pittura e della scultura moderniste tendenze autoriflessive e riduzioniste, che portarono alla svalutazione degli aspetti materici e tecnico-formali dell'opera, aprendo il campo alla serialità e all'utilizzazione di elementi verbali. Si tratta di linee di ricerca fondate su presupposti alternativi e in alcuni casi conflittuali, unificate dal minimo comun denominatore della perdita di importanza delle componenti visive dell'operazione artistica e dalla sua conseguente concettualizzazione, che essa si identificasse in immagini, in testi, in documenti o in azioni.
Le diverse genealogie dell'arte concettuale si riflettono infatti negli approcci teorici e nei modelli operativi che hanno caratterizzato le varie anime del movimento, dalle serie logiche, spaziali, cronologiche adottate da Sol LeWitt, On Kawara, Douglas Huebler, Alighiero Boetti, all'identificazione tra arte e linguaggio proposta da Joseph Kosuth, dal gruppo Art & Language, da Lawrence Weiner, all'analisi critica delle relazioni e delle istituzioni che ratificano i valori artistici praticata da Robert Barry, Hans Haacke, Daniel Buren, Giulio Paolini, Marcel Broodthaers, fino alle strategie di appropriazione culturale scelte dagli artisti sudamericani.
Nel ripercorrere la mappa degli influssi e delle ascendenze occorre tuttavia non dimenticare che l'arte concettuale, anche nelle sue componenti più inclini alla tautologia della logica formale, non può essere oggi riconsiderata solo in relazione alle tendenze artistico-culturali che l'hanno preceduta e accompagnata, dimenticandone i profondi legami con le trasformazioni sociali allora in atto. "Senza comprendere gli anni sessanta" ha scritto Joseph Kosuth nel 1975, "è impossibile comprendere l'arte concettuale e apprezzarla per quello che è stata: l'arte all'epoca della guerra del Vietnam."[9]

Effetto readymade
"Nel 1913 ho avuto la felice idea di fissare una ruota di bicicletta su uno sgabello da cucina e di guardarla girare. (...) A New York, nel 1915, acquistai da un ferramenta una pala da neve sulla quale scrissi: 'In previsione del braccio rotto'. È intorno a questo periodo che il termine *readymade* mi venne in mente per indicare questa forma di manifestazione. C'è un punto che voglio stabilire molto chiaramente ed è che la scelta di questi *readymades* non mi fu mai dettata da qualche diletto estetico. Questa scelta era fondata su una reazione di indifferenza visiva, unita al tempo stesso a un'assenza totale di buono o cattivo gusto... di fatto un'anestesia totale."[10]
Così Marcel Duchamp rievocò l'invenzione del readymade intervenendo nel 1961 al colloquio organizzato al Museum of Modern Art di New York in margine alla mostra "The Art of Assemblage".
Per gli artisti degli anni sessanta, preceduti su questa via da John Cage, da Robert Rauschenberg, da Jasper Johns, Duchamp è stato l'artista paradigmatico, e la sua opera esemplare il readymade. "Marcel Duchamp" scrisse Jasper Johns nel 1968, in un omaggio postumo pubblicato sulle pagine di "Artforum", "si è mosso col suo lavoro attraverso le frontiere retiniche stabilite dall'Impressionismo, fino a un capo dove lingua, pensiero e visione interagiscono. E qui il suo lavoro ha cambiato forma attraverso un complesso rapporto tra nuovi materiali di tipo fisico e mentale, annunciando molti aspetti tecnici, mentali e visivi che si trovano nell'arte più recente."[11]
Il readymade è un'opera d'arte che si identifica nell'enunciato "Questo è arte". Perché questo enunciato possa compiersi è necessaria la presenza di quattro elementi: un oggetto che ne costituisca il referente, un soggetto che la pronunci, un pubblico che la recepisca e la faccia propria, un'istituzione che accolga e registri l'oggetto a proposito del quale quell'enunciato è stato proferito[12]. Intorno a ciascuna di queste quattro articolazioni – l'identità dell'opera, l'autorialità, la ricezione, le istituzioni artistiche – gli artisti concettuali hanno esercitato il loro lavoro analitico e costruito le strategie del loro intervento, isolandole o incrociandole a seconda dei propri interessi e dei propri obiettivi.
Un'analoga, radicale messa in questione delle condizioni dell'operare artistico era stata già posta in atto dai più significativi precursori del movimento tra la fine degli anni cinquanta e i primi sessanta, in alcune opere che possono essere definite come proto-concettuali: in Italia Piero Manzoni con le *Linee* sigillate in astucci cilindrici etichettati con la data dell'operazione e la lunghezza della linea, con lo *Zoccolo del mondo*, con le certificazioni che attribuivano a singoli individui uno statuto artistico temporaneo o permanente; in Francia Yves Klein con la cessione di *Zones de sensibilité picturale immatérielle* in cambio di una quantità equivalente di oro; negli Stati Uniti Robert Morris con lo *Statement of Aesthetic Withdrawal* del 1963.
In questo caso il riferimento a Duchamp era duplice, fondandosi su una citazione e su un capovolgimento di procedura; l'opera consisteva infatti in una

a sinistra: **John Latham**, *Art and Culture*, 1966-1969. New York, Museum of Modern Art.
sopra: **Edward Kienholz**, *The Art Show*, 1963.

LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux

Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :

Il y a des objets qui se passent de nom :

Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :

Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :

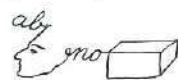
Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image :

Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :

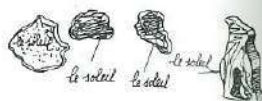
Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :

Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :

Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre :

Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images :

On voit autrement les images et les mots dans un tableau :

LES MOTS ET [...]

Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet :

Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image :

Or, les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque :

Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises :

Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues :

Ou bien le contraire :

René MAGRITTE.

René Magritte, *Les mots et les images*, in "La Révolution Surréaliste", anno 5, n. 12, dicembre 1929.
Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing*, 1953. San Francisco, Museum of Modern Art.

certificazione dell'autore – vidimata da un notaio – che, a fronte dell'eventuale mancato pagamento da parte del collezionista, privava di ogni valore estetico la scultura *Litanies*, sulla quale era possibile leggere la trascrizione di un estratto della *Boîte verte* di Duchamp.
Nello stesso periodo a Los Angeles lo scultore Edward Kienholz – autore di installazioni che riproducevano in grandezza naturale e con materiali di recupero ambienti e situazioni metropolitane – realizzava i *Concept Tableaux*, targhe metalliche e progetti incorniciati relativi a opere solo pensate, offerti in vendita indipendentemente dalla effettiva realizzazione delle opere stesse.
L'influenza di Marcel Duchamp si intrecciava a quella di John Cage, che nel 1963 aveva inserito tra le sue *26 tesi in merito a Duchamp* una dichiarazione divenuta celebre: "Un modo di scrivere musica: studiare Duchamp"[13]. L'accento posto dal compositore sul

valore del silenzio e la sua messa in opera di permutazioni aleatorie di strutture ritmiche e sequenze sonore – elementi mutuati dalle dottrine zen e dalla riflessione sugli scritti e le opere di Duchamp – furono determinanti per una generazione di artisti intenta a disimpegnarsi dal dominio della visibilità.
Indicativo è il passaggio di una lettera a Cage di Robert Morris, datata 8 agosto 1960: "Sì, è l'*idea*. Probabilmente il risultato dei miei passati problemi nei confronti del processo creativo e dell'oggetto che ne risulta. Sì, in questo caso volevo la morte del processo creativo... *solo* una sorta di permanenza dell'idea"[14]. E già nel 1953 particolarmente significativa era stata in tal senso, da parte di Cage, l'analisi dei *White Paintings* di Robert Rauschenberg: "Niente soggetto, niente immagine, niente gusto, niente oggetto, niente bellezza, niente talento, niente tecnica (niente perché), niente idea, niente intenzione, niente arte, niente sentimento, niente nero, niente bianco. (...) Alleluia! Il cieco può di nuovo vedere; l'acqua è limpida"[15].
Ancora recentemente, lo stesso Joseph Kosuth ha riconosciuto il suo debito nei confronti del compositore: "Quello che ho imparato da Cage, e l'ho imparato mentre lo stavo imparando anche da altri – ha coinciso – è stato un approccio all'arte come ricerca per trovare il farsi del significato. (...) Se il significato è ciò che interessa, allora la cancellatura, l'omissione, l'eliminazione e lo sbarramento di un precedente significato, di dati o presunti significati, diventa una parte necessaria di un processo nel quale il significato stesso può essere reso visibile"[16].

L'atto di interdizione visiva rappresentato dalla cancellazione era stato individuato nel 1953 da Robert Rauschenberg, in quegli anni vicinissimo a Cage, come la via più efficace per un definitivo allontanamento dalle implicazioni psicologiche ed esistenziali che avevano caratterizzato l'espressionismo astratto; incorniciando e intitolando *Erased De Kooning Drawing* il foglio da cui aveva laboriosamente cancellato le intricate tracce materiche di un disegno di Willem De Kooning – un'operazione condotta in pieno accordo con quest'ultimo –, Rauschenberg non si era limitato a compiere un gesto insieme di omaggio e di sabotaggio linguistico, ma aveva letteralmente liberato il campo per nuovi interventi artistici, posti all'insegna dell'azzeramento e del vuoto.
Nel decennio successivo la cancellazione si ripresentò in nuove forme. John Latham, un artista inglese interessato a un approccio all'arte anti-formalistico, sociologico, fenomenologico, nel 1966 prelevò dalla biblioteca della St. Martin's School of Art di Londra, presso la quale insegnava, il volume di Clement Greenberg *Art and Culture* (1961), il testo chiave del formalismo modernista, e nel corso di un evento che battezzò *Still and Chew* ne strappò e masticò le pagine insieme ai suoi studenti, collocando poi nello scaffale della biblioteca una bottiglia contenente il distillato alcolico della massa masticata. Quel gesto, che costò a Latham l'immediato allontanamento dal suo ruolo

di insegnante, acquisiva valore esemplare in una fase in cui la pittura e la scultura moderniste – con i dipinti neri di Ad Reinhardt e Frank Stella e la geometria seriale del minimalismo – portavano a conclusione la loro parabola. Tracce e reperti dell'evento, unitamente a una copia del volume di Greenberg e ad altri documenti, furono collocati da Latham in una valigia – ora al Museum of Modern Art di New York –, che rilanciava il gioco dei rimandi, citando *La Boîte en valise* di Duchamp, piccolo museo portatile di readymade miniaturizzati.

Il cerchio si chiuse quando nel 1969 Bruce Nauman distrusse il suo esemplare di un piccolo libro di Edward Ruscha, un artista californiano, esponente di punta della pop art, che a partire dal 1963 aveva esplorato in quadri, libri e disegni la relazione tra parola e immagine. Il volume *Various Small Fires* del 1964 (un'opera proto-concettuale che metteva in sequenza le fotografie di un fiammifero, di una candela, di un sigaro, di un accendino...) era stato pensato dall'autore come un regesto di readymade fotografici, e Nauman lo bruciò producendo a sua volta un "piccolo fuoco", così da realizzare l'opera fotografica *Burning Small Fires*.

L'analisi del rapporto tra parola e immagine mette tra l'altro in gioco un ulteriore precedente importante, quello di René Magritte, che nel suo intervento *Les mots et les images* pubblicato alla fine del 1929 sulle pagine de "La Révolution Surréaliste" – una sequenza alternata di disegni e didascalie – e nei dipinti a esso correlati, aveva proposto una serie di enunciati negativi, basati sulla patente contraddizione tra la formulazione verbale e quella iconica e sull'inserzione di uno scollamento tra i diversi ordini linguistici[17].

Un ulteriore legame unisce il concettuale, nelle sue componenti più interessate alla prassi

Marcel Duchamp, *La Boîte en valise*, 1936-1941. Parigi, Musée National d'Art Moderne (Centre Pompidou).

e alla trasformazione sociale, al contesto delle ricerche artistiche contemporanee.

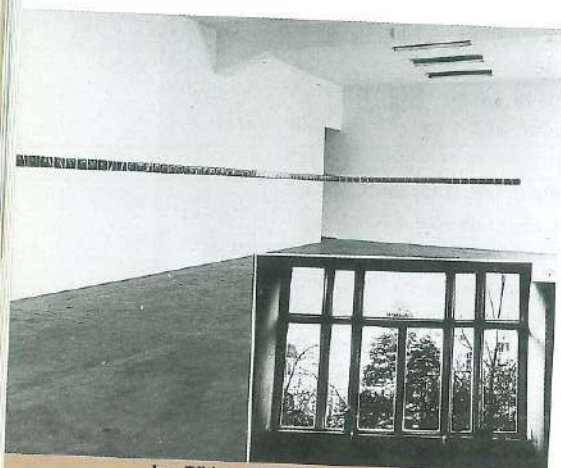
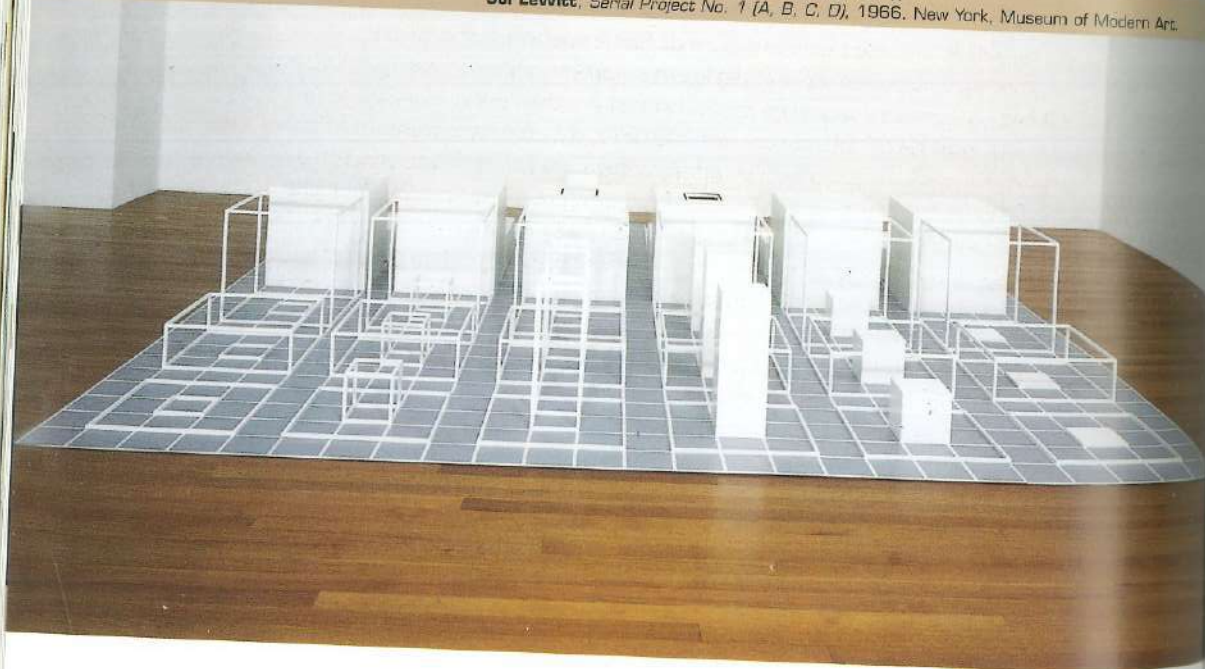
Nelle esperienze riconducibili a Fluxus e, più in generale, nella diffusione delle pratiche performative che interessarono trasversalmente l'intero campo dell'arte degli anni sessanta, si trovano le radici di molti interventi concettuali pensati come sequenze di istruzioni rivolte dagli artisti a se stessi o al pubblico, il cui antecedente più diretto può essere indicato nei *Tape Pieces* e negli *Instruction Paintings* di Yoko Ono, nelle partiture di George Maciunas, nei progetti di happening diffusi da George Brecht.

Card File di Robert Morris, del 1962 – la prima opera nella quale è possibile individuare la contemporanea presenza di molti caratteri costitutivi dell'arte concettuale, con largo anticipo rispetto all'affermarsi ufficiale del movimento –, si costituì all'incrocio di tali problematiche. Concepita nelle sale di studio della New York Public Library, essa consiste di uno schedario verticale, sulle cui schede l'autore registrò in forma dattiloscritta tutti i passaggi relativi alla progettazione e alla realizzazione dell'opera stessa, e che dunque conserva traccia, in ordine alfabetico, di pensieri, di azioni – compiute o semplicemente progettate – e di eventi accidentali. Un sistema di rimandi interni stabilisce i presupposti per una fruizione circolare dell'opera, che si offre come un readymade autoriflessivo

Robert Morris, *Card File*, 1962. Parigi, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne.
Lawrence Weiner, *With a relation to the various manners of placement and/or location...*, intervento alla Galleria Sperone di Torino, 26 aprile 1975.

e aperto, di natura linguistica e tautologica, ma anche come il diagramma di un'azione. Il nuovo protocollo artistico, in cui la realizzazione concreta dell'evento e la sua registrazione erano fatti secondari, divenne centrale, a fine anni sessanta, per figure determinanti dell'arte concettuale quali Douglas Huebler e Lawrence Weiner, ma è rintracciabile anche in artisti abitualmente associati a differenti linee di ricerca, quali Vito Acconci, Stanley Brouwn, Richard Long, Hamish Fulton. Le procedure della performance vennero per tale via analizzate e decostruite, ma pur attraverso il filtro concettuale la dimensione corporea vi manteneva la sua vulnerabile centralità, come ricorda l'esperienza dell'olandese Bas Jan Ader. Dopo essersi in più occasioni confrontato con il tema della caduta, dell'abbandono del corpo alla forza di gravità, per completare la sua opera *In Search of the Miraculous (One Night in Los Angeles)* nel 1975 salpò da solo da Cape Cod, intenzionato ad attraversare l'Oceano Atlantico con la sua barca a vela; quest'ultima fu ritrovata un anno più tardi sulle coste irlandesi, mentre del corpo di Ader si era persa ogni traccia.

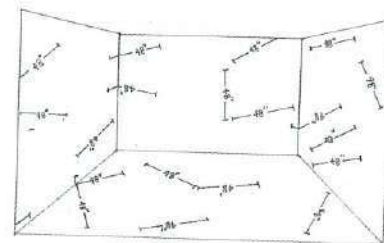
Attitudini seriali

"L'ordine seriale è un metodo, non uno stile. I risultati di questo stile sono sorprendenti e diversi"[18], scrisse Mel Bochner nel 1967, e l'ordine, o meglio l'"attitudine" seriale, come recita il titolo di quel suo testo, furono lo snodo di passaggio dal minimalismo al concettuale.

Jan Dibbets, *The Shortest Day*, intervento alla Galleria Sperone di Torino, 13 marzo 1971.
Sol LeWitt, *Serial Project No. 1 (A, B, C, D)*, 1966. New York, Museum of Modern Art.

Nel dicembre del 1966 Bochner aveva organizzato presso la School of Visual Arts di New York quella che spesso è ricordata come la prima mostra concettuale: "Working Drawings and Other Visible Things on Paper not Necessarily Meant to be Viewed as Art". Tra gli artisti coinvolti figuravano i principali esponenti della tendenza minimal (Carl Andre, Dan Flavin, Eva Hesse, Donald Judd, Sol LeWitt, oltre allo stesso Bochner). Furono presentati esclusivamente disegni, schizzi, diagrammi e note di lavoro, sotto forma di fotocopie racchiuse in classificatori ad anelli collocati su parallelepipedi bianchi posti al centro di una sala vuota, secondo una modalità espositiva che poneva su basi nuove le relazioni tra il lavoro curatoriale e quello artistico, arrivando quasi a proporne la sovrapposizione, una pratica ripresa poco più tardi da Seth Siegelaub in alcune mostre e pubblicazioni decisive per gli sviluppi del concettuale.

Era iniziato per Bochner e LeWitt il passaggio dalla dimensione ancora oggettuale dell'astrazione minimalista (gli "Specific Objects" che, secondo la formulazione di Judd del 1965, avevano sostituito dipinti e sculture) a quella mentale dei sistemi logici e matematici. Il tramite di questo scarto fu la concezione dell'opera non come oggetto singolo, ma come elemento di una progressione seriale, condivisa peraltro anche da altri protagonisti del minimalismo quali Flavin, Judd, Andre, Morris.

Caratteristica specifica dell'opera di LeWitt era quella di utilizzare strutture vuote, trasparenti, in particolare griglie cubiche appoggiate direttamente a terra e ridotte alla loro ossatura geometrica. Il passaggio alla serialità – "l'idea cioè che tutte le parti fossero solo il risultato dell'idea-base, pur avendo ognuna la stessa importanza, e che fossero tutte uguali, senza rapporti gerarchici"[19] – gli fu suggerito dallo studio dell'opera fotografica di Eadweard Muybridge, i cui volumi del 1887 sulla locomozione umana e animale erano stati ripubblicati alla fine degli anni cinquanta: "L'uomo che corre in Muybridge" ha recentemente ricordato l'artista "ha costituito l'ispirazione per fare tutte le trasformazioni di un cubo all'interno di un cubo, di un quadrato all'interno di un quadrato, di un cubo all'interno di un quadrato etc."[20]. È questo lo schema della prima opera seriale di LeWitt, il *Serial Project No. 1 (A, B, C, D)*, del 1966, una struttura complessa basata su progressivi passaggi dalle due alle tre dimensioni e da forme aperte a forme chiuse.

La presenza attiva di un *a priori* ideale che rappresenta il vero motore dell'opera è il nucleo forte dei *Paragraphs on Conceptual Art* che LeWitt pubblicò su "Artforum" nell'estate del 1967: "Nell'arte concettuale l'idea, o il concetto, costituisce l'aspetto più importante del lavoro. Quando un artista utilizza una forma di arte concettuale vuol dire che tutto il progetto e tutte le decisioni vengono prese anticipatamente e che l'esecuzione materiale si riduce a un fatto meccanico. L'idea diventa una macchina che realizza l'arte"[21]. Pur sottolineando il carattere complementare dell'ideazione e della realizzazione fisica dell'opera, LeWitt arrivava a suggerire che l'idea in sé potesse essere un'opera d'arte ("L'idea stessa, anche se non visualizzata, è opera d'arte quanto un qualunque prodotto finito"), e che "appunti, schizzi, disegni, errori, modelli, studi e conversazioni"[22] potessero a loro volta acquisire lo statuto di opera.

Attraverso il passaggio del *Drawing Project 1968* – ventiquattro pagine di combinazioni lineari a base quadrata realizzate per la pubblicazione dello *Xerox Book* curato da Seth Siegelaub – LeWitt inaugurò nel 1969 la stagione dei *Wall Drawings*, trasposizioni della tecnica del disegno dalla carta alla parete e dunque allo spazio architettonico. Riservandosi il ruolo di ideatore dei meccanismi combinatori che governano l'intervento e delegando ad altri l'esecuzione, da quel momento LeWitt ha conferito alle sue opere una dimensione ambientale, avvolgente e onnicomprensiva. L'opera abbandona così definitivamente il suo carattere oggettuale, ma senza rinunciare del tutto alla dimensione percettiva.

Mel Bochner, *Measurement Series: Degrees*, 1968-1970, intervento alla Galleria Sperone di Torino, 29 ottobre 1970.
On Kawara, *Date Painting, 4 Mars 1973*. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

Questo aspetto rende specifica e insieme anomala la presenza di LeWitt nel contesto dell'arte concettuale, che egli era stato il primo a definire nel 1967 e di cui due anni più tardi, in polemica con Kosuth, aveva tenuto a sottolineare la distanza da ogni forma di positivismo logico ("Gli artisti concettuali sono mistici piuttosto che razionalisti. Arrivano a conclusioni cui la logica non può arrivare")[23].
Mel Bochner affrontò il tema di interventi concepiti a scala ambientale nella serie dei *Measurements*, realizzati evidenziando sulle pareti di gallerie e musei le dimensioni di muri, porte e finestre con linee di nastro adesivo, interrotte dalle relative indicazioni numeriche. In un processo che percorreva una linea opposta a quella proiettiva seguita da LeWitt nei *Wall Drawings*, Bochner mirava a rendere visibile l'immanenza di una struttura geometrica negli ambienti in cui interveniva, comprese le irregolarità e le anomalie che ogni spazio costruito sempre presenta.

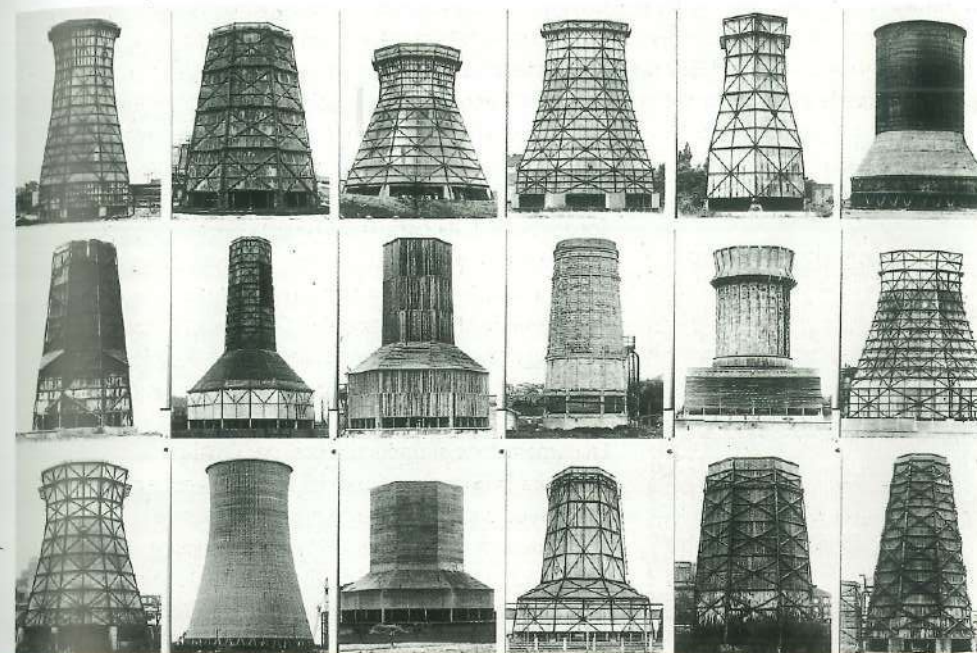
Anche l'olandese Jan Dibbets nel 1967 iniziò a esplorare le modalità della percezione dello spazio, concentrandosi nei lavori fotografici della serie *Perspective Correction Series*, datati 1969, sul tema delle illusioni prospettiche. "La prospettiva" aveva scritto Bochner due anni prima, "un dispositivo quasi universalmente abbandonato dall'arte recente, è un esempio affascinante di applicazione di sistemi prefabbricati."[24]

Numerazioni, catalogazioni

Se la serialità di Bochner e LeWitt affondava le sue radici nel minimalismo, mantenendo l'aggancio con le coordinate di spazi fisicamente misurabili, in altri esponenti dell'arte concettuale il principio seriale si presentava negli stessi anni in forme diverse, e si confrontava con la numerazione, con la catalogazione, con la registrazione documentaria. Nelle operazioni artistiche che utilizzavano il veicolo della scrittura come tramite per esplorare sistemi numerici, logici o verbali rientrava dunque in gioco il tema del readymade, legato non più all'oggetto, ma alla mimesi di pratiche culturali diffuse e apparentemente neutrali.

Sequenze o permutazioni numeriche sono alla base degli schemi dattiloscritti di Dan Graham, delle notazioni sonore di Christine Kozlov, dei libri, dei film e delle tavole realizzati dall'artista tedesca Hanne Darboven, dei dipinti del francese Roman Opalka. Nei suoi quadri, tutti dello stesso formato e dallo sfondo inizialmente nero e poi progressivamente più chiaro, quest'ultimo sta dal 1965 proseguendo la numerazione da uno verso infinito, avendo equiparato l'atto del contare a quello della durata della propria esistenza, con l'obiettivo di arrivare a dipingere alla fine della sua vita numeri bianchi su un fondo bianco.
Nel 1966 On Kawara, un artista giapponese trasferitosi a New York l'anno precedente, iniziò la serie dei *Date Paintings*. Ognuna delle opere, che nel loro complesso costituiscono l'insieme *Today Series*, consiste in un piccolo quadro di formato rettangolare a fondo monocromo scuro, sul quale sono dipinte in bianco le lettere e le cifre che compongono la data del giorno. La stesura del colore di fondo e del bianco dell'iscrizione risponde a un protocollo minuziosamente predisposto e rigorosamente osservato, e, nel caso che il dipinto non sia completato entro la mezzanotte del giorno in cui è stato iniziato, esso viene distrutto. Ogni quadro ha come titolo la data che vi è inscritta e come sottotitolo una frase tratta da un quotidiano del giorno, ed è riposto in una scatola di cartone etichettata con la data corrispondente e foderata al suo interno con un ritaglio di un quotidiano letto dall'artista durante quella giornata. La registrazione dell'esperienza del tempo, che nei *Date Paintings* si offre nella doppia accezione di tempo individuale e tempo storico, si intreccia a quella dello spazio in altre

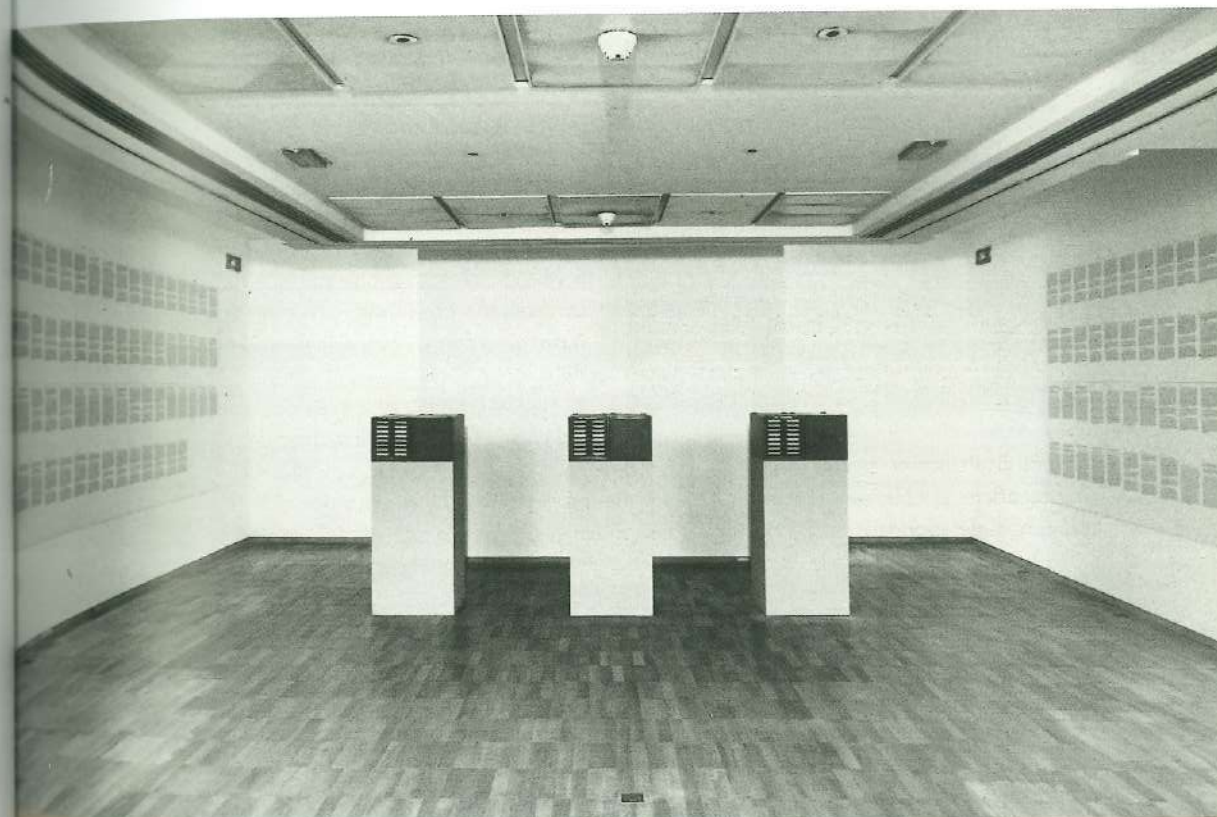
tre serie avviate da Kawara nel 1968 e terminate il 17 settembre del 1979, per una delle quali tra l'altro l'artista utilizzò per la prima volta la rete postale quale nuovo mezzo di comunicazione artistica. *I Got Up At* consiste nella serie delle cartoline che egli quotidianamente inviò per undici anni ad alcuni conoscenti dai luoghi dove lo portavano i suoi viaggi, indicando l'ora del suo risveglio con un sistema di timbri che si aggiungevano a quelli postali. *I Met* è una lista delle persone incontrate giorno dopo giorno. *I Went* raccoglie la traccia di tutti i percorsi compiuti in quel periodo, disegnati sulla mappa fotocopiata della città in cui l'artista aveva trascorso la giornata. A questi si sono intrecciati altri progetti, dalla ricognizione di una temporalità assoluta che presiede alle elencazioni di *One Million Years* alla soggettività autoreferenziale dei messaggi inviati per via telegrafica (*I am not going to commit suicide*, dal 1969; *I am still alive*, dal 1970).
La numerazione si traduceva così per Opalka e Kawara in un'esplorazione del tempo fortemente segnata da una componente diaristica, mentre in un'opera di Graham del 1966 essa si proponeva invece come misurazione dell'estensione dello spazio sia fisico sia mentale, partendo dall'indicazione della distanza che ci separa dai confini dell'universo per arrivare a quantificare quella infinitesimale che separa la cornea dalla retina (*1,000,000,000,000,000,000,000,000.00000000 miles to edge of known universe...*).
Altri hanno intrapreso la via della catalogazione, prendendo spunto dalla ripetizione inerente ai processi fotografici e cinematografici. La questione era stata affrontata fin dai primi anni sessanta nell'opera di Andy Warhol e nei piccoli libri d'artista di Ed Ruscha, il primo dei quali – *Twenty Six Gasoline Stations* – è datato 1962. L'artista californiano vi si era confrontato con l'architettura vernacolare della provincia americana e con un'impaginazione semplificata e seriale, indicando una strada che fu ripresa nel 1965 da Dan Graham nel progetto *Homes for America*. Dopo aver raccolto, viaggiando lungo le strade del New Jersey, una ricca documentazione fotografica di case prefabbricate, in cui vedeva il riflesso concreto e socialmente determinato delle morfologie seriali minimaliste, egli impaginò un articolo – accolto nel 1966 sulle pagine della rivista "Arts Magazine" – che alternava testi e immagini secondo un'impostazione grafica simile a quella dei cataloghi immobiliari o delle riviste popolari di arredamento. L'opera era significativa per il suo carattere ambiguo, derivato dalla scelta di dissimulare un intervento artistico

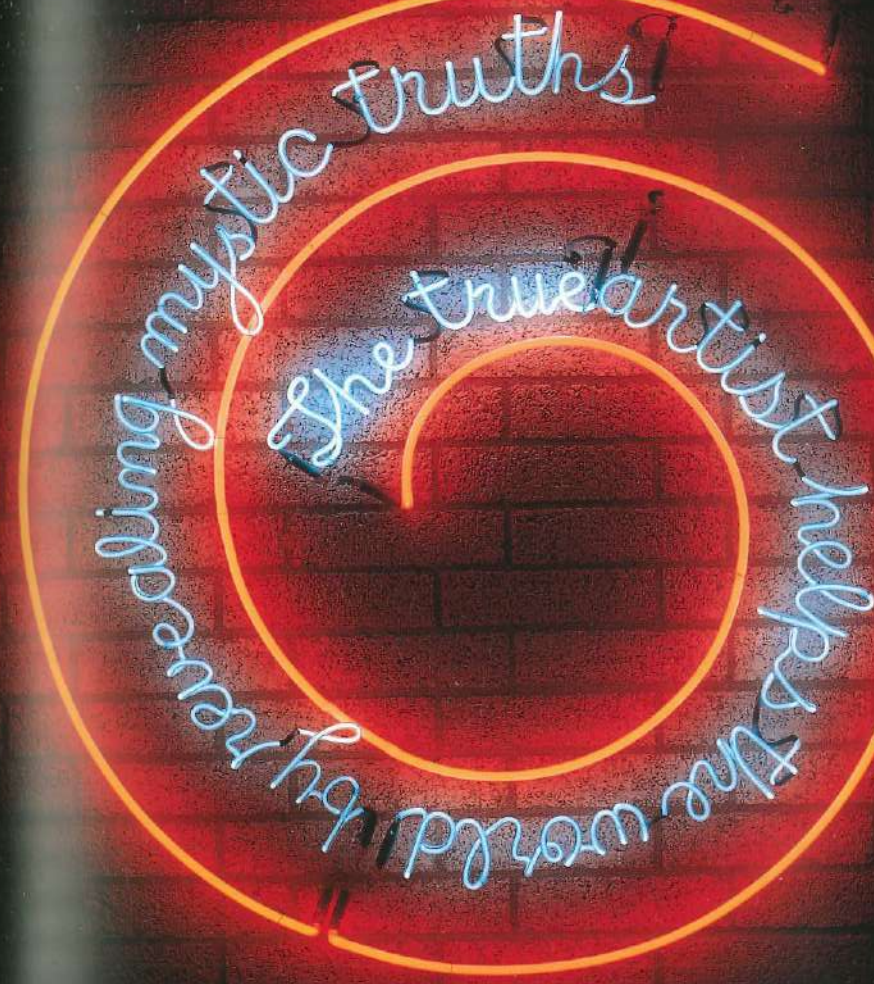
Ed Ruscha, Copertina e pagine da *Various Small Fires and Milk*, 1964.

Bern e Hilla Becher, *Anonymous Sculpture*, 1959-1972. New York, Museum of Modern Art.
Alighiero Boetti, *Dodici forme dal giugno 1967*, 1967-1971. Roma, collezione privata.

dietro le apparenze della comunicazione commerciale, e per l'interesse riservato alle forme dell'architettura postindustriale.
Edifici privi di qualità estetiche o monumentali erano oggetto delle ricognizioni e delle analisi anche di altri artisti attivi a New York, quali Robert Smithson e Gordon Matta-Clark, e dei tedeschi Bern e Hilla Becher, le cui serie fotografiche dedicate a singole tipologie industriali erano improntate a criteri di rigorosa oggettività. Martha Rosler rivolse invece la sua attenzione a un quartiere degradato di Manhattan, accostando fotografie in bianco e nero di facciate di negozi e di locali pubblici a brevi elenchi dattiloscritti di termini

Dan Graham, *Homes of America*, 1966-1967.
Douglas Huebler, *Variable Piece No. 7*, 1971-1997. Collezione privata.

relativi all'uso e agli effetti di sostanze alcoliche, così da sottolineare i limiti e l'inadeguatezza di ciascuno dei due sistemi linguistici ad affrontare tutte le implicazioni e i significati di una situazione (*The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, 1974-1975).
Forme di inventariazione che si confrontano con la variegata morfologia terrestre o con gli eventi imprevedibili della storia sono invece quelle di Alighiero Boetti, che in *Dodici forme dal giugno '67* decise di raccogliere i profili di altrettanti territori in guerra, così come comparivano nelle rappresentazioni cartografiche pubblicate dai quotidiani, e che nel progetto di ordinamento dei mille fiumi più lunghi del mondo (*Classifying The Thousand Longest Rivers in The World*), avviato nel 1970 insieme ad Anne-Marie Sauzeau, intraprese un progetto enciclopedico che nel corso di nove anni si concretizzò prima in un libro e quindi in un grande arazzo ricamato.
A partire dal 1968 Douglas Huebler ha concepito la sua opera come certificazione dell'esistenza di oggetti o persone, registrandola e documentandola in base a scelte arbitrarie di volta in volta precisamente definite e dichiarate. "Il mondo è pieno di oggetti" affermò programmaticamente nel 1969, "e da parte mia non desidero aggiungerne altri. Preferisco, semplicemente, dichiarare l'esistenza delle cose in termini di tempo e/o spazio. Più precisamente, il lavoro è implicato in cose le cui relazioni sfuggono all'esperienza di una percezione diretta (...) e viene reso noto attraverso un sistema di documentazione in forma di fotografie, mappe, disegni e descrizioni linguistiche."[25] Tra i primissimi, insieme a Dibbets, a utilizzare in modo sistematico fotografie documentarie come elemento base delle sue opere, Huebler avviò tra il 1968 e il 1969 i cicli *Location Pieces* e *Duration Pieces*, e nel 1971 diede inizio a un progetto *in progress* di catalogazione onnicomprensiva di tutta la popolazione vivente. L'impresa si è interrotta solo con la sua morte, avvenuta nel 1997, e dai primi anni ottanta è stata assimilata dall'artista nella più articolata strategia comunicativa di *Crocodile Tears*. Ogni singolo elemento della serie *Everyone Alive* – ma il titolo esatto è *Variable Piece # 70 (In Process)* – riporta questa dichiarazione: "Per tutto il tempo che gli resta da vivere l'artista documenterà fotograficamente, nei limiti della sua possibilità, l'esistenza di ogni persona vivente, al fine di produrre la più autentica ed esaustiva rappresentazione della specie umana che possa essere raccolta in questa maniera". Fin dall'origine l'opera era dunque destinata a non poter mai raggiungere l'obiettivo dichiarato, basandosi su un dispositivo paradossale mirante ad ancorare la progettualità artistica alla contingenza irriducibile dell'esperienza esistenziale.

Proposizioni linguistiche
Secondo Joseph Kosuth il compito dell'artista consiste nell'interrogare la natura dell'arte. Fin da *Art After Philosophy*[26] – il suo primo intervento teorico di rilievo, che offriva tra l'altro una mappa articolata dell'arte concettuale nel 1969 – egli contrappose il lascito di Duchamp alla linea "morfologica" dell'arte moderna, identificata nella posizione critica di Clement Greenberg: "Il *readymade* mutò la natura dell'arte da una questione

Art & Language, *Index 001*, installazione per Documenta 5, Kassel, 1972.

di morfologia a una questione di funzione. Questo mutamento dall'*apparenza* alla *concezione* segnò l'inizio dell'arte *moderna* e l'inizio dell'arte *concettuale*"[27].
Rifacendosi al pensiero kantiano attraverso la mediazione del positivismo logico, Kosuth equiparò l'arte al linguaggio e le proposizioni artistiche a proposizioni analitiche, verificabili in base alla logica formale del sistema di cui fanno parte[28]. Veniva in tal modo a cadere ogni questione di referenzialità dell'arte, e questa si poneva come attività auto-riflessiva, centrata esclusivamente sulla questione della propria definizione: "Un'opera d'arte è una tautologia in quanto è una presentazione dell'intenzione dell'artista: egli dice, cioè, che quella particolare opera d'arte *è* arte, implicando così che è una *definizione* dell'arte. Quindi l'arte è vera a priori"[29]. Adottando questo punto di vista, Kosuth rinunciava a ogni forma di descrizione di fatti sia fisici sia mentali, e avviava un ciclo di interventi il cui sottotitolo comune – *Art as Idea as Idea* – era la parafrasi di "Art as Art", una equivalenza concettuale formulata da Ad Reinhardt nel 1958[30].
Nel 1965 Kosuth concepì alcuni gruppi di opere, tutti basati sul principio della tautologia e della contrapposizione di elementi fisici e testuali, che più tardi definì *Proto-Investigations*. Le singole parole che compongono il titolo *Clear Square Glass Leaning* sono inscritte una per una su quattro "lastre quadrate in vetro trasparente appoggiate al muro", e l'opera, nella geometrica corrispondenza di forma e significato, rende omaggio insieme a Marcel Duchamp e Donald Judd. Nella serie *One and Three* la funzione referenziale dell'opera d'arte era invece messa fuori gioco accostando tre diverse forme di presentazione del medesimo oggetto di uso comune: l'oggetto nella sua fisicità, una sua riproduzione fotografica in scala 1:1, il fac-simile della relativa definizione tratta da un vocabolario. Con le successive *Investigations* Kosuth si limitò a utilizzare sistematicamente la riproduzione di voci e lemmari enciclopedici, che a partire dal 1968 dislocò in contesti espositivi e comunicativi diversi, utilizzando i canali della stampa quotidiana o periodica e le affissioni urbane, e allestendo in musei e gallerie *Information Rooms* in cui veniva offerta al pubblico l'opportunità di consultare materiali di studio e di riflessione.
Art & Language è il nome scelto nel 1968 da un gruppo di artisti britannici per definire una pratica operativa basata sul dialogo, sulla discussione, sulla didattica, e che trovava i suoi presupposti teorici nella filosofia del linguaggio. I primi animatori ne furono Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell, cui poi associarono temporaneamente la loro attività il critico inglese Charles Harrison, gli artisti newyorkesi Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Kathryn Bigelow, e gli australiani Ian Burn e Mel Ramsden. Nel 1969

John Baldessari, *Commissioned Painting*, 1969-1970. Collezione privata.
Bruce Nauman, *The true artist helps the world by revealing mystic truths*, 1967. Otterlo, Kröller-Müller Museum.

fu fondata la rivista "Art-Language", veicolo privilegiato di intervento artistico affiancato dalla pubblicazione di libri e dalla messa in mostra di materiali di lavoro.
Quest'ultimo aspetto utilizzava come strumento primario la costruzione di indici – avviata con *Index 001* in occasione di Documenta 5, nel 1972 – offerti da Art & Language alla consultazione del pubblico. L'installazione di Kassel portava a scala ambientale il meccanismo del *Card File* di Robert Morris, mettendo il visitatore al centro di un processo di intersezione di centinaia di riferimenti incrociati, così da investire il pubblico di una vera e propria funzione autoriale.
Erano anni in cui artisti come Ian Wilson e Christine Kozlov – e in Italia Vincenzo Agnetti

chair, n hence v; chaise (longue) and chay; (ex) cathedra, cathedral (adj and n), cathedratic; element -hedral, -hedron, q.v. sep.
1. Gr hedra, a seat (cf Gr hezesthai, to sit, and, ult, E SET), combines with kata, down (cf the prefix cata-), to form kathedra, a backed, four-legged, often two-armed seat, whence L cathedra, LL bishop's chair, ML professor's chair, hence dignity, as in 'to speak ex cathedra', as from—or as if from—a professor's chair, hence with authority. L cathedra has LL-ML adj cathedralis—see sep CATHEDRAL; and the secondary ML adj cathedraticus, whence E legal cathedratic.

Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965-1967.
Robert Barry, *Invitation Piece*, 1972-1973. Parigi, collezione Yvon Lambert.

– tendevano a eliminare dalla loro opera ogni residuo fisico, limitandosi Wilson a comunicare oralmente al pubblico le sue riflessioni, Kozlov a realizzare installazioni sonore, Agnetti a proporre una mostra di sole idee. Burn e Ramsden misero in guardia nel 1970 contro il pericolo di interpretare il nodo teorico della smaterializzazione dell'opera d'arte come pura e semplice sparizione dell'oggetto[31]. Il tema era stato additato come decisivo fin dal titolo di un celebre articolo di John Chandler e Lucy Lippard comparso nel 1968 su "Art International"[32]. Merito di Art & Language, ma anche di un artista britannico non legato al gruppo quale Victor Burgin, fu quello di sottolineare il carattere pragmatico e relazionale, e non meramente formale, del linguaggio, indicando che occorreva intervenire con consapevolezza strategica all'interno dei processi comunicativi: "Il linguaggio" dichiarò Burn sempre nel 1970 "suggerisce, attraverso l'idea e l'osservatore, una forma di dialogo o *conversazione*"[33].
Anche le pratiche della pittura, della scultura e dell'installazione furono sistematicamente messe in questione attraverso confronti linguistici.
Burn eseguì nel 1967-1968 una serie di piccoli dipinti neri affiancati da testi a stampa che avevano la funzione di limitarne il valore o il significato (quello intitolato *Secret Painting* fu per esempio accompagnato dal seguente commento: "Il contenuto di questo dipinto è invisibile: il carattere e la dimensione del suo contenuto devono essere mantenuti permanentemente segreti, conosciuti solo all'artista"). John Baldessari nel medesimo periodo realizzò dipinti monocromi bianchi su cui inscriveva in stampatello citazioni di testi teorici o dichiarazioni paradossali che ne costituivano il titolo (*Everything Is Purged from this Painting but Art; No Ideas Have Entered This Work*,

Yvon Lambert invites you to an exhibition by Robert Barry at Galerie MTL Brussels during the month of March 1973.

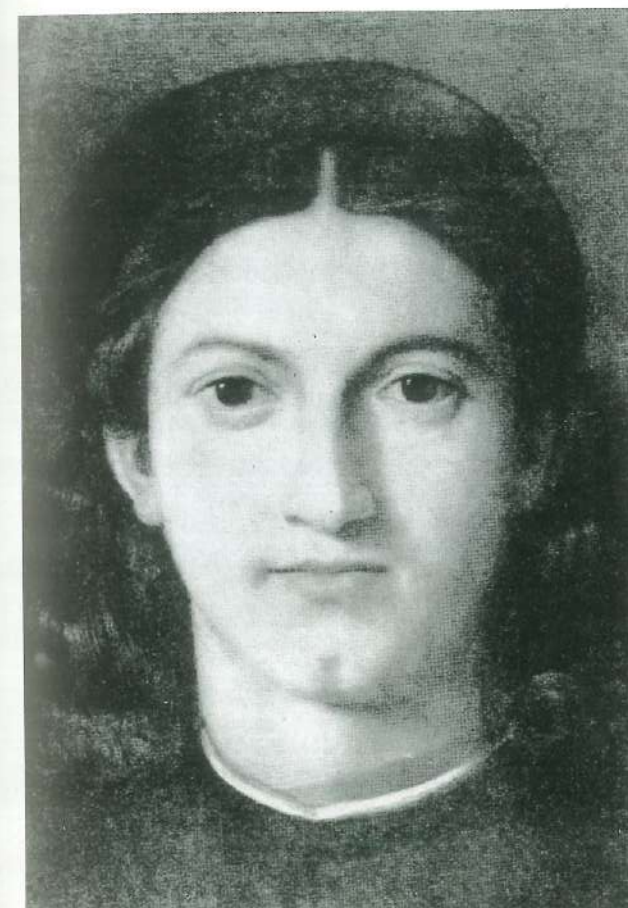
galerie MTL invites you to an exhibition by Robert Barry at galleria Toselli, Milan during the month of April 1973

Galerie Toselli invites you to an exhibition by Robert Barry at galleria Sperone, Turin during the month of may 1973.

GIAN ENZO SPERONE
TORINO
C. S. MAURIZIO 27
TEL 830220

GIAN ENZO SPERONE INVITES YOU TO AN EXHIBITION BY ROBERT BARRY AT PAUL MAENZ, COLOGNE, DURING THE MONTH OF JUNE 1973

GIAN ENZO SPERONE ANNUNCIA LA MOSTRA DI ROBERT BARRY PRESSO PAUL MAENZ, COLONIA DURANTE IL MESE DI GIUGNO 1973

1966-1968). Nel 1969 lo stesso Baldessari incentrò la serie dei *Commissioned Paintings* – realizzati da pittori dilettanti traducendo in pittura immagini fotografiche fornite dall'artista – sulla funzione dell'indicare, determinante anche nell'opera di Giovanni Anselmo a partire dal 1970 (le installazioni *Dissolvenza, Infinito, Tutto, Particolare,* con proiezioni luminose di segni verbali).
Dalla fine degli anni sessanta Lawrence Weiner usa il linguaggio come materiale per la scultura. Nel 1968, in occasione di una personale nella galleria di Seth Siegelaub, egli raccolse in un libro ventotto dichiarazioni (*Statements*), relative a possibili interventi basati sulla relazione tra un gesto, un materiale, un supporto. Solo uno degli *Statements* era stato in precedenza tradotto in opera presso il Windham College, in Vermont ("Una serie di paletti infilati a terra a intervalli regolari in modo da formare un rettangolo. Dello spago teso da paletto a paletto in modo da demarcare una griglia"[34]). Si trattava di definizioni o di modelli per ipotetici interventi e non di istruzioni per l'uso, e l'anno successivo Weiner ebbe modo di precisare una volta per tutte il suo pensiero in merito al rapporto tra l'idea e la sua attuazione: "L'artista può costruire l'opera. L'opera può essere fabbricata. L'opera non ha la necessità di essere fabbricata"[35]. Non era questione, come per LeWitt, di far dipendere il momento della realizzazione concreta dell'opera da quello dell'ideazione, ma di dissociarli radicalmente e definitivamente. L'artista si dichiarava indifferente di fronte alla possibile messa in opera delle sue proposizioni, la cui identità risiedeva nella formulazione linguistica.
A partire dal 1970 il testo degli *Statements* è stato inscritto da Weiner sulle pareti di gallerie e musei, acquisendo un'autonoma valenza visiva e ambientale, ma la fedeltà all'uso del participio passato e della forma impersonale ha continuato a garantire alle sue proposizioni il carattere oggettivo e neutrale di idee espresse come possibilità e non imposte come asserzioni autoritarie.
Bruce Nauman – l'artista che forse più di ogni altro nella sua generazione si è allontanato da ogni posizione formalista – ha inserito l'elemento verbale nella sua opera fin dal 1967 (*The True*

Daniel Buren, *Collage sauvage*. New York, 1970.
Giulio Paolini, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967. Collezione privata.

Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*), utilizzando il neon come materia per una scrittura disegnata nello spazio con i colori accesi della comunicazione pubblicitaria. Ricorrente è in Nauman l'affermazione imperativa di elementi verbali ripetuti o combinati in serie, in un confronto serrato con il tema della violenza e della sopraffazione, che già caratterizzava nel 1970 un'opera come *Raw War* e che si ripresentò nel decennio successivo in termini radicali e apocalittici. Le parole appaiono e scompaiono, mutando incessantemente colore e posizione, in *American Violence* e in *Violins, Violence, Silence*, entrambe del 1981-1982, e in *One Hundred Live and Die* del 1984, un'elencazione enciclopedica compulsiva di attività e attitudini umane su cui torna ossessivamente a sovrapporsi l'alternativa estrema della vita e della morte.

Contesti sociali, contesti istituzionali

Se il riferimento al readymade duchampiano assumeva, nel concettuale linguistico, una valenza esclusivamente autoriflessiva e tautologica, altri esponenti del movimento ne svilupparono invece gli aspetti legati all'analisi dei contesti istituzionali. L'opera non si limitava in questo caso a interrogare se stessa, ma affrontava il tema della funzione legittimante svolta dalle istituzioni artistiche, presentandosi come elemento residuale nei confronti di un insieme di norme simboliche e di aspettative sociali finalizzato a dettare le condizioni generali dell'esistenza stessa dell'arte.

Esemplare in tal senso è stato il percorso di Robert Barry. Partito dalla pratica pittorica

Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of 1 May 1971*, 1971 particolare
Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, 1968-1972, allestimento alla Kunsthalle di Düsseldorf, 1972

minimalista, giunse a fine anni sessanta a usare materiali intangibili e invisibili – ultrasuoni, campi elettromagnetici, gas inerti – e poi a mettere definitivamente fuori gioco l'identità tra arte e visibilità in una serie di definizioni generiche relative a fatti mentali non ulteriormente specificabili: *Something that is taking shape in my mind and will sometime come to consciousness*, 1969[36]. In occasione della personale tenutasi nel 1969 presso Art & Project ad Amsterdam, e successivamente in altre gallerie europee e americane, Barry applicò sul lato esterno della porta d'ingresso un cartellino recante la scritta "During the exhibition the gallery will be closed" ("Durante la mostra la galleria rimarrà chiusa", *Closed Gallery Piece*), per poi arrivare a far coincidere in modo ancor più radicale il suo intervento artistico con il riconoscimento degli aspetti strutturali del sistema dell'arte.

Il progetto *Invitation Piece* del 1972-1973 propose un sistema circolare di inviti a esposizioni personali dell'artista diramati dalle gallerie Paul Maenz di Colonia, Art & Project di Amsterdam, Jack Wendler di Londra, Leo Castelli di New York, Yvon Lambert di Parigi, MTL di Bruxelles, Toselli di Milano, Sperone di Torino. "Questo lavoro" ha affermato Barry "descrive un ampio circuito geografico (l'itinerario che io affronto abitualmente ogni anno per fare le mie esposizioni) e una stagione artistica, da ottobre a giugno."[37] La serie degli otto cartoncini di invito (un genere rilevante e inconfondibile all'interno della vasta produzione documentaria della stagione concettuale), in cui ciascuno dei galleristi coinvolti annunciava la mostra che si sarebbe tenuta nello spazio di uno dei suoi colleghi, costituiva la mappatura del successo internazionale dell'arte concettuale nei primi anni settanta, dimostrando al tempo stesso che la produzione artistica, il collezionismo e l'informazione si erano ormai strutturati in sistema.

Particolarmente attento al contesto ideologico ed economico in cui si inseriva la sua opera è stato il californiano Michael Asher. Nel 1973, invitato a esporre da Toselli a Milano, chiese che venisse eliminata dalle pareti della galleria ogni traccia di intonaco, e che l'ambiente fosse illuminato solo con luce naturale, così da trasformare il "cubo bianco" di uno spazio espositivo apparentemente neutrale in un contenitore opaco e non sacralizzante[38]. L'anno successivo a Los Angeles fece rimuovere ogni partizione interna dalla galleria di Claire Copley, in modo che le attività di amministrazione e di transazione commerciale venissero

svolte in pubblico e non in spazi separati e protetti, diventando il vero, e unico, oggetto di osservazione proposto dalla mostra.
Per i francesi Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier e per lo svizzero Niele Toroni, il punto di partenza fu, come per Robert Barry, un'analisi sistematica degli elementi costitutivi del linguaggio pittorico, che li condusse a individuare una forma-matrice per il loro lavoro. In particolare Buren giunse a fine 1966 a definire la sigla di tutti i suoi successivi interventi, costituita dall'alternarsi di fasce parallele verticali bianche e di un unico altro colore, della larghezza costante di 8,7 centimetri, stampate su carta o su tela, con l'aggiunta, nel caso di quest'ultimo supporto, di una stesura di materia pittorica bianca sulle due bande più esterne, a ironica garanzia del carattere artigianale dell'operazione.
Da allora Buren si è servito di quella matrice come di un indicatore, intervenendo in una molteplicità e varietà di contesti pubblici e privati, specifici e non, sempre con l'intento di evidenziare il ruolo determinante delle cornici istituzionali nel costituirsi del discorso artistico. Per la prima volta a Parigi nel maggio del 1968, in occasione della sua partecipazione al Salon de Mai, egli agì contemporaneamente all'interno e all'esterno dello spazio espositivo, rivestendo di carta a fasce bianche e verdi una parete del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris e facendo circolare per le vie della città due uomini sandwich che non mostravano avvisi pubblicitari ma tabelloni coperti dalla medesima carta rigata. Già nel marzo del 1968 aveva clandestinamente incollato centinaia di quegli stessi fogli di carta negli spazi di pubblica affissione di tutta Parigi, realizzando un intervento – autoriale ma anonimo – che, richiamandosi ai principi situazionisti della *dérive* e del *détournement*, inaugurava un ciclo di approfondimenti critici sulla funzione del museo e sulla separazione di arte e quotidianità.
Altri due artisti europei hanno proposto in quegli anni riflessioni originali e sottili sul sistema artistico in quanto repertorio consacrato e inesauribile di opere e di autori, in cui il museo opera per costituire – e prendiamo a prestito un'espressione di Buren – "il corpo mistico dell'Arte"[39]. Con *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* – una copia fotografica in scala 1:1 del *Ritratto di giovane* che il pittore veneziano dipinse nei primi anni del Cinquecento – Giulio Paolini affrontava nel 1967 le questioni teoriche proposte di recente dalla critica letteraria strutturalista con la formula della "morte dell'autore". "Ricostruzione" – recita la didascalia che accompagna l'opera – "nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (ora) dallo spettatore di questo quadro": l'autore e l'osservatore divenivano entrambi oggetto passivo di uno sguardo, e degli interrogativi a questo connessi. Attraverso un'inversione di senso, Paolini sottraeva così importanza al valore referenziale dell'opera e ne identificava il significato in un geometrico gioco di relazioni e di ruoli.
Se l'opera dell'artista italiano ha scelto da allora di tracciare i suoi percorsi all'interno dello spazio simbolico del museo, il belga Marcel Broodthaers adottò il modello operativo del collezionismo museale in un'operazione critica la cui radicalità consisteva proprio nel mimetismo. Tra il 1968 e il 1972 egli raccolse, classificò e allestì – dapprima nella casa-studio di Bruxelles, poi in una galleria privata di Anversa, e tra il 1970 e il 1972 alla Kunsthalle di Düsseldorf e a Documenta 5 di Kassel – le diverse sezioni del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. In questo museo fittizio – inizialmente un semplice allestimento di casse da imballaggio, cartoline e scritte – Broodthaers riunì una vasta ed eterogenea rassegna di raffigurazioni e oggetti, da quelli archeologici a quelli industriali, accomunati dal riferimento all'aquila, animale simbolo del principio di autorità. Ogni reperto era accompagnato da una targhetta recante l'iscrizione "Questa non è un'opera d'arte", che saldava in un nuovo sillogismo il paradosso di *Ceci n'est pas une pipe* di Magritte a quello del readymade di Duchamp. Tutta l'operazione assumeva così una

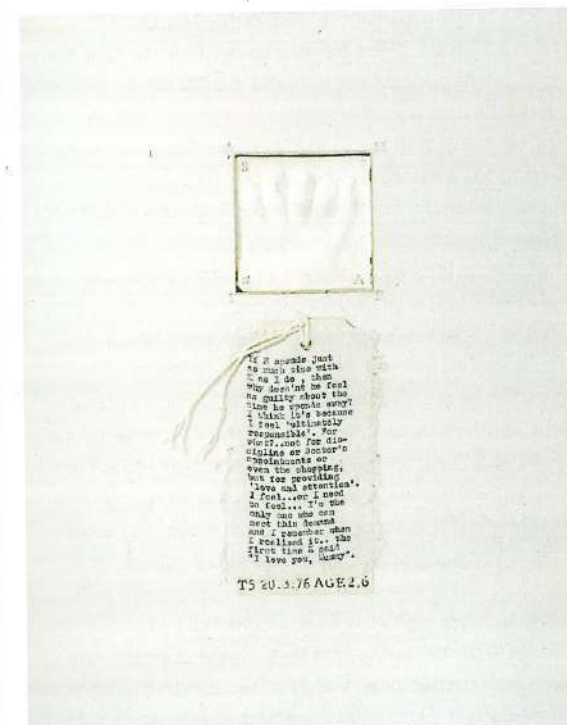
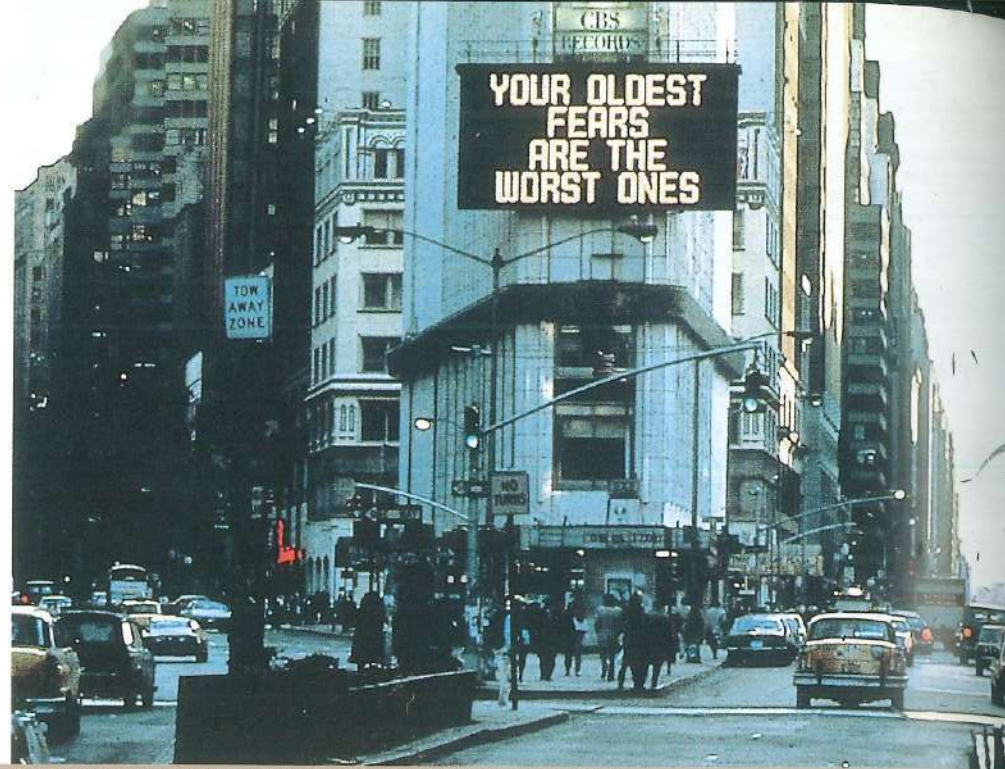
duplice valenza, interna ed esterna al sistema dell'arte, "[giocando] il ruolo" come indicò l'autore "ora di parodia politica delle manifestazioni artistiche, ora di parodia artistica di avvenimenti politici"[40].
La critica al potere istituzionale del museo emerse anche negli interventi di due figure non direttamente legate all'arte concettuale quali Christo e Jeanne-Claude, che tra il 1968 e il 1969 impacchettarono la Kunsthalle di Berna e il Museum of Contemporary Art di Chicago, e venne affrontata a partire dal 1970 in termini radicali da Hans Haacke, un artista tedesco trasferitosi a New York nel 1965. Dopo aver analizzato nelle sue prime opere fenomeni naturali e sistemi ecologici, egli passò a elaborare modelli per la lettura dei sistemi sociali, e più volte utilizzò il sondaggio come mezzo per consentire al pubblico di esprimere le proprie convinzioni uscendo da una condizione di identità indifferenziata e anonima.
Nel 1970, in occasione di "Information" – la mostra che introdusse i temi dell'arte concettuale nel sacrario modernista del Museum of Modern Art di New York –, Haacke chiese ai visitatori di esprimersi sulla politica americana di intervento militare in Indocina, e in particolare sulla posizione di Nelson Rockefeller, governatore repubblicano dello Stato di New York e membro del consiglio di amministrazione del museo (*MoMA Poll*). Era l'anno in cui le sale del MoMA furono teatro anche di un'altra, più diretta manifestazione di protesta contro la guerra in Vietnam, organizzata dal gruppo Art Workers Coalition (Carl Andre, Mel Bochner, Robert Morris e altri), che espose davanti a *Guernica* un manifesto con la fotografia di una strage di civili vietnamiti.
Nel 1971, invitato ad allestire una mostra personale al Solomon R. Guggenheim Museum di New York, Haacke elaborò un'analisi dettagliata, documentata con mappe, testi e fotografie, delle proprietà newyorkesi del più potente gruppo immobiliare della città (*Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of 1 May 1971*). L'opera venne giudicata inammissibile dal direttore del museo Thomas Messer, la mostra fu annullata e il curatore che ne aveva difeso le ragioni, Edward F. Fry, fu rimosso dal suo incarico. "Non ci sono artisti" dichiarò Haacke qualche anno più tardi "che siano immuni dall'essere influenzati dal sistema di valori socio-politici della società in cui vivono e di cui tutte le istituzioni culturali fanno parte. (...) Gli artisti, così come i loro sostenitori e i loro detrattori, non importa di quale colore ideologico, sono collaboratori involontari della sindrome-arte (...) e partecipano tutti insieme al mantenimento e/o allo sviluppo di interventi cosmetici sul corpo della società cui appartengono. Lavorano in quella cornice, la determinano e ne sono incorniciati."[41]
In America Latina le istanze politiche costituirono il fondamento dell'uso degli strumenti dell'arte concettuale. L'obiettivo, come scrisse in Argentina nel 1968 il Grupo de Artistas de Vanguardia, era quello di "costruire oggetti artistici capaci di produrre modificazioni nella società con l'efficacia di atti politici"[42]. Il manifesto *Tucumán arde*,

Ilya Kabakov, *Portare fuori il secchio dell'acqua sporca*, 1980. Basilea, Kunstmuseum.

da cui sono tratte queste parole, fu il punto di partenza di una serie di mostre, interventi e manifestazioni svoltisi in diverse città argentine nel corso del 1968, tesi a documentare e a denunciare il fallimento della politica economica del governo militare nella provincia settentrionale di Tucumán, sistematicamente negato dalla stampa ufficiale.
Un analogo interesse nei confronti dei sistemi di controinformazione fu sviluppato dagli artisti brasiliani Hélio Oiticica, che teorizzò la necessità di elaborare proposizioni artistiche collettive e politicamente impegnate, e Cildo Meireles. Nel 1970 questi realizzò delle vere e proprie microincursioni nei meccanismi economici e pubblicitari su cui si regge e si espande l'economia delle società avanzate (*Inserções em circuitos ideologicos*, 1970). Sul vetro delle bottiglie vuote della Coca-Cola, destinate a essere poi nuovamente riempite e messe in vendita, venivano stampigliati con vernice bianca messaggi critici nei confronti della dittatura militare o parole d'ordine antimperialiste; analoghe scritte venivano impresse con un sistema di timbri sulle banconote in circolazione, e anche in questo caso l'opera si serviva per la sua diffusione proprio di quel capillare circuito commerciale di cui intendeva sabotare la finta neutralità. Il sistema del readymade veniva così rovesciato: non era l'elemento merceologico a essere trasferito nel sistema dell'arte, ma si trattava al contrario di un intervento artistico che faceva propri i percorsi della merce.

Revisioni e sviluppi

Nei primi anni settanta la mancata elaborazione di strategie politiche efficaci da parte degli artisti attivi a New York – con l'eccezione del solo Hans Haacke – fu alla base della constatazione del fallimento del concettuale; il passaggio dal linguaggio della pittura e della scultura a quello della filosofia, della scienza, della linguistica non aveva saputo tradursi in volontà di intervento diretto. Questa critica fu sollevata non solo da alcuni personaggi che avevano seguito da vicino e con forte senso di partecipazione gli sviluppi del movimento – quali Lucy Lippard, Seth Siegelaub, Robert Smithson – ma anche da diversi dei suoi stessi protagonisti. Tra il 1975 e il 1976 i tre numeri della rivista "The Fox", che raccoglieva intorno a Joseph Kosuth artisti concettuali di prima e seconda generazione, si incaricò di sancire la conclusione di quella esperienza[43].
In parallelo al processo di interpretazione e di storicizzazione, dalla fine degli anni settanta a oggi il lascito dell'arte concettuale continua a essere rielaborato sia nelle forme dell'appropriazione dei generi artistici, dell'universo degli oggetti, dei linguaggi mediatici, sia nell'apertura a nuove definizioni della soggettività.
Alcuni artisti hanno svolto un ruolo pionieristico nell'esplorare temi prima trascurati o censurati, e nel percorrere personalmente la transizione dall'uso di strumenti espressivi tendenzialmente incorporei e dal ridotto impatto visivo alla dimensione dilatata dell'intervento in spazi pubblici o dell'installazione in ambienti museali. Questo cambiamento di scala ha risposto in primo luogo all'esigenza di ridare all'arte udienza e capacità di coinvolgimento, dopo l'azzeramento di intensità sistematicamente proposto dal concettuale. Come ha infatti scritto Jeff Wall, artista canadese che con i suoi lavori fotografici è stato dalla fine degli anni settanta uno degli artefici di quella svolta, "la soppressione dell'elemento espressivo dell'arte attuata dal concettuale, un tempo vista come il suo risultato più radicale, è stata poi screditata in quanto fonte del suo fallimento e del suo collasso"[44].
Se nella fase iniziale del movimento Adrian Piper e Martha Rosler erano state le sole presenze femminili, nel 1973 fu Mary Kelly la prima a utilizzare le strategie concettuali di messa in relazione di testi e immagini e di costruzione di archivi allo scopo di esplorare il tema dell'identità di genere. Il suo *Post-Partum Document* registrò per sei anni il processo

di elaborazione dell'idea di maternità e l'evolversi della relazione madre-figlio, attraverso l'accostamento di elementi di diario, di riflessioni teoriche, di oggetti legati alla cura quotidiana del bambino. "Il *Post-Partum Document*" ha scritto l'artista "non è una valorizzazione del corpo femminile o dell'esperienza femminile in quanto tale; è un tentativo di articolare il femminile in quanto discorso, e quindi sottolinea il carattere intersoggettivo delle relazioni che costituiscono il soggetto femminile."[45]
L'allargamento del sistema artistico contemporaneo a sistema globale è stato annunciato, alla fine degli anni settanta, dall'avvicinamento di alcuni artisti dei paesi dell'Est ai procedimenti del concettuale, fatti propri con l'obiettivo di mettere in scacco il realismo socialista. Il russo Ilya Kabakov pose al centro dei dipinti realizzati intorno al 1980 i riti collettivi della società sovietica e la presenza di una normatività tesa a regolare anche i rapporti interpersonali. Egli neutralizzò la funzione iconica della pittura equiparando lo spazio della tela a quello di una lavagna vuota su cui personaggi fittizi dialogavano con messaggi scritti, o a quello delle tabelle che prevedevano e schedavano minuziosamente lo svolgersi delle attività e la distribuzione dei compiti all'interno dei caseggiati e dei luoghi di lavoro.
Dagli inizi degli anni ottanta Jenny Holzer ha riposizionato al centro del contesto pubblico gli interessi linguistici della prima stagione concettuale. Se fino a quel momento aveva affisso abusivamente sui muri di New York pagine dattiloscritte e manifesti contenenti i suoi *Truisms* – brevi massime e luoghi comuni che, spesso nascondendo un paradosso, descrivono con anonima neutralità comportamenti, tabù e pratiche sociali –, nel 1982 ebbe modo di inserirli sui tabelloni luminosi di Times Square, e poi in numerosi altri luoghi urbani deputati alla comunicazione pubblicitaria.
L'impronta del concettuale è oggi riconoscibile internazionalmente nella compresenza di un ventaglio amplissimo di strumenti linguistici e nella complessità dei processi di significazione che l'uso di quei mezzi comporta, e ancora nella capacità di assimilazione e di appropriazione sia di nuove tecnologie sia di nuovi paradigmi di pensiero dimostrata dall'arte contemporanea; ma, nel loro tornare a varcare la soglia della spettacolarità, le ricerche attuali offrono anche il segno evidente di una distanza e di una inconciliabile alterità rispetto alle esperienze e agli obiettivi del concettuale storico[46].

Kelly, *Post-Partum Document*, 1973-1979. Zurigo, Kunsthaus.

Jenny Holzer, *Truisms*, 1982. New York, Public Art Fund Inc., Times Square.

[1] R. Wederer, testo introduttivo a *Konzeption/Conception*, catalogo della mostra, Städtisches Museum, Leverkusen 1969, ora in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, a cura di A. Alberro e B. Stimson, The MIT Press, Cambridge (Mass.] - London 1999, pp. 142-143.
[2] *Ibidem*, p. 143.
[3] Per una trattazione esaustiva delle problematiche concettuali dagli anni sessanta a oggi vedi l'introduzione di Peter Osborne al volume da lui curato: *Conceptual Art* (Phaidon Press, London 2002, pp. 12-51).
[4] S. LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in "Artforum", vol. V, n. 10, 1967, pp. 79-84; id. *Sentences on Conceptual Art*, in "Art-Language", a. I, n. 1, 1969, pp. 11-13.
[5] *Conceptual Art*, a cura di U. Meyer, Dutton, New York 1972; E. Migliorini, *Conceptual Art*, Il Fiorino, Firenze 1972; *Idea Art*, a cura di G. Battcock, Dutton, New York 1973; L.R. Lippard, *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross reference book of information on some aesthetic boundaries consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews and symposia arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia and Asia*, Praeger Publishers, New York 1973.
[6] H. Flint, *Essay: Concept Art* (1961), in *An Anthology of Chance Operations, Indeterminacy, Improvisation, Concept Art, Anti-Art, Meaningless Work, Natural Disasters, Stories, Diagrams, Music, Dance, Constructions, Compositions, Mathematics, Plans of Action*, a cura di La Monte Young e Jackson MacLow, New York 1963, rip. Heiner Friedrich, Köln 1970; la citazione è tradotta dall'estratto pubblicato in *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, a cura di K. Stiles e P. Selz, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 1996, pp. 820-822 (p. 820).
[7] Cfr. in particolare il catalogo della mostra "L'art conceptuel, une perspective", inauguratasi al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris nel novembre del 1989, contenente i saggi del curatore Claude Gintz (*"L'art conceptuel, une perspective": Notes sur un projet d'exposition*) e di Benjamin H.D. Buchloh (*De l'esthétique d'administration à la critique institutionelle*), corredato, nella seconda edizione, dalle polemiche repliche a quest'ultimo da parte di Joseph Kosuth (*Joseph Kosuth répond à Benjamin Buchloh*) e Seth Siegelaub (*Addendum*). Il testo di Buchloh in una versione ampliata e approfondita (*Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*), le risposte di Kosuth e Siegelaub e la replica finale del primo sono stati successivamente pubblicati su "October" (n. 55, inverno 1990; n. 57, estate 1991).
Tra le opere d'insieme pubblicate nel decennio successivo ricordiamo T. Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon Press, London 1998, e i già citati volumi *Conceptual Art*, curato da Peter Osborne, e *Conceptual Art: A Critical Anthology*, con i saggi *Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977* di Alexander Alberro e *The Promise of Conceptual Art* di Blake Stimson.
[8] Si veda in particolare il catalogo della mostra "Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s", tenutasi al Queens Museum of Art di New York nel 1999.
[9] J. Kosuth, *1975*, in "The Fox", vol. 1, n. 2, 1975, pp. 87-96, ora in *Conceptual Art*... cit., pp. 334-348.
[10] M. Duchamp, *A proposito dei "Readymades"* (1961), in "Riga", n. 5 (*Marcel Duchamp*, a cura di E. Grazioli), Marcos y Marcos, Milano 1993, p. 29.
[11] J. Johns, *Marcel Duchamp (1887-1968)*, in "Artforum", vol. VII, n. 3, 1968, p. 6; trad. it. *Un apprezzamento*, in "Riga", n. 5 cit., p. 101.
[12] Le coordinate di questa lettura "nominalista" del readymade sono nella raccolta di saggi di Thierry de Duve *Résonances du readymade*, Jacqueline Chambon, Nîmes 1989; la traduzione del capitolo *Artefatto* è in "Riga", n. 5 cit., pp. 155-191. Un'approfondita analisi della ricezione di Duchamp in ambito concettuale è stata poi condotta da de Duve in *Kant After Duchamp*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) - London 1998. Per una discussione a più voci sulla centralità di Duchamp nell'arte americana del secondo dopoguerra, con una specifica attenzione al concettuale, si veda la raccolta di studi *The Duchamp Effect*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) - London 1994, con contributi tra gli altri di Hal Foster, Benjamin B. Buchloh, Thierry de Duve, T.J. Clark e con la partecipazione di Alexander Alberro, Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois alla discussione che conclude il volume.
[13] J. Cage, *26 Statements re. Duchamp*, in "Art and Literature", n. 3, autunno-inverno 1964; trad. it. *26 tesi in merito a Duchamp*, in *Silenzio. Antologia da "Silence" e "A Years from Monday"*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 132.
[14] R. Morris, *Letters to John Cage*, a cura di Branden W. Joseph, in "October", n. 81, estate 1997; trad. it. in "Riga", n. 15 (*John Cage*, a cura di G. Bonomo e G. Furghieri), Marcos y Marcos, Milano 1998, pp. 263-270 (pp. 263-264).
[15] Questo passaggio, tratto da una recensione pubblicata sul "New York Herald Tribune" il 27 dicembre 1953, è citato da Elio Grazioli in una sua articolata ricostruzione dei rapporti tra Cage e le arti visive: cfr. E. Grazioli, *L'arte quando non c'è arte*, in "Riga", n. 15 cit., pp. 504-524 (p. 511).
[16] L. Prandi, *Conversazione con Joseph Kosuth*, in *John Cage* cit., pp. 532-537 (p. 533).
[17] R. Magritte, *Les mots et les images*, in "La Révolution Surréaliste", a. V, n. 12, 15 dicembre 1929, pp. 32-33.
In particolare Magritte dichiara la non equivalenza della funzione figurativa della pittura e di quella enunciativa della parola: "Un oggetto non ha mai la stessa funzione del suo nome o della sua immagine", come recita la didascalia che accompagna la vignetta in cui sono accostate l'immagine di un cavallo, quella di un quadro che raffigura un cavallo e quella di un uomo dalla cui bocca esce un fumetto con la parola "cavallo". A proposito di questi interventi di Magritte cfr. M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Paris 1973.
[18] M. Bochner, *The Serial Attitude*, in "Artforum", vol. 6, n. 4, 1967, pp. 28-33, ora in *Conceptual Art*... cit., pp. 22-27 (p. 22).
[19] A. Wilson, *Sol LeWitt Interviewed*, in "Art Monthly", n. 164, marzo 1993, trad. it. in S. LeWitt, *Testi critici*, a cura di A. Zevi, Incontri Internazionali d'Arte, Roma 1994, pp. 121-129 (p. 123).
[20] *Ivi*.
[21] S. LeWitt, *Paragraphs on*... cit., trad.it. in S. LeWitt, *Testi critici* cit., pp. 76-80 (p. 76).
[22] *Ibidem*, p. 78.
[23] S. LeWitt, *Sentences on*... cit., trad. it. in S. LeWitt, *Testi critici* cit., pp. 86-88 (p. 86).
[24] M. Bochner, *The Serial Attitude* cit., p. 26.
[25] D. Huebler, *Statement*, in *January 5-31 1969*, catalogo della mostra a cura di S. Siegelaub, New York 1969, ora in *L'art conceptuel*... cit., p. 168.
[26] Il testo fu pubblicato per la prima volta in tre parti sulle pagine di "Studio International", nei numeri di ottobre, novembre e dicembre 1969 (nn. 915-917); trad. it. *L'arte dopo la filosofia*, in J. Kosuth, *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, Costa & Nolan, Genova 1987, pp. 19-40.
[27] *Ibidem*, p. 25.
[28] Kosuth riprese la distinzione kantiana tra proposizioni analitiche e sintetiche attraverso la lettura degli scritti di A.J. Ayer, che aveva rese note le ricerche neopositiviste al pubblico anglosassone negli anni tra le due guerre.
[29] J. Kosuth, *L'arte dopo la filosofia* cit., pp. 26-27.
[30] La formulazione completa recita: "ART-AS-ART. ART FROM ART. ART ON ART. ART OF ART. ART FOR ART. ART BEYOND ART. ARTLESS ARTIFICE", e fa parte del testo di Reinhardt *25 Lines of Words on Art: Statement* pubblicato per la prima volta sulla rivista "It Is" nella primavera del 1958, ora in *Theories and Documents*... cit., p. 90.
[31] Cfr. I. Burn, M. Ramsden, *Notes on Analysis* (1970), ora in L.R. Lippard, *Six Years* cit., pp. 136-137.
[32] L.R. Lippard e J. Chandler, *The Dematerialization of Art*, in "Art International", vol. 12, n. 2, febbraio 1968.
[33] I. Burn, *Dialogue*, in "Art-Language", vol. 1, n. 2, febbraio 1970, p. 22.
[34] L. Weiner, *Statements*, New York 1968. Il testo fu poi pubblicato nel 1969 nel primo numero di "Art-Language".
[35] L. Weiner, *Untitled Statement*, in *January 5-31 1969*, catalogo della mostra a cura di S. Siegelaub, New York 1969.
[36] "Qualcosa che sta prendendo forma nella mia mente e che presto o tardi giungerà a consapevolezza"; questa proposizione fa parte dei *Leverkusen Pieces* pubblicati nel 1969 nel catalogo della mostra "Konzeption/Conception".
[37] R. Barry in *L'art conceptuel*... cit., p. 122.
[38] Brian O'Doherty ha pubblicato nel 1976 il suo pionieristico studio sui rapporti tra formalismo modernista e spazi espositivi, intitolandolo appunto *Inside The White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (University of California Press, Berkeley - Los Angeles).
[39] D. Buren, *Function of the Museum* (1970), Oxford Museum of Modern Art, Oxford 1973, ora in *Conceptual Art*, a cura di P. Osborne, cit., pp. 273-274 (p. 273).
[40] M. Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Sections Art Moderne et Publicité*, volantino distribuito in occasione di Documenta 5 (Kassel 1972), ora in *Marcel Broodthaers par lui-même*, a cura di A. Hakkens, Ludion-Flammarion, Gand-Amsterdam 1998, p. 92.
[41] H. Haacke, *All the "Art" that's Fit to Show*, in *Art into Society, Society into Art*, Institute of Contemporay Art, Londra 1974, ora in *Conceptual Art*... cit., pp. 302-304 (pp. 303-304).
[42] M.T. Gramuglio e N. Rosa, *Tucumán arde*, volantino distribuito a Rosario nel 1968, trad. ing. in *Conceptual Art*... cit., pp. 76-79 (p. 76).
[43] Cfr. B. Stimson, *The Promise of Conceptual Art*, in *Conceptual Art: A Critical Anthology* cit., pp. xxxviii-lii.
[44] J. Wall, *Dan Graham's Kammerspiel*, Art Metropol, Toronto 1991, parzialmente ripubblicato in *Conceptual Art: A Critical Anthology* cit., pp. 504-513 (p. 504).
[45] M. Kelly, *Notes on Reading the "Post-Partum Document"*, in "Control Magazine", n. 10, 1977, ora in *Conceptual Art*... cit., pp. 370-374 (p. 372).
[46] Sulle problematiche connesse al ripresentarsi nella situazione attuale di tematiche sorte nell'ambito dell'arte concettuale a fine anni sessanta si vedano i volumi di Hal Foster, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Bay Press, Seattle 1985), e di Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture* (Yale University Press, New Haven 1996), con particolare riguardo al capitolo *Unwritten Histories of Conceptual Art*, e l'articolo di Michael Newman *Conceptual Art from the 1960s to the 1990s: An Unfinished Project* (in "Kunst & Museum Journal", vol. 7, nn. 1-3, 1996, pp. 95-104).

POESIA VISIVA

«Quanto può dirsi si può dire chiaro»

TOGLIE IL DOLORE

di Giorgio Zanchetti

Il variegato insieme delle ricerche poetico-visuali delle seconde avanguardie internazionali si colloca, per definizione e per scelta, in una zona di confine (non solo tra differenti discipline artistiche, ma anche tra specifico artistico e riflessione critico-teorica) e, tutto sommato, di margine rispetto ai più celebrati paradigmi della neoavanguardia e del concettualismo[1]. Eppure, la più lata sperimentazione sul linguaggio verbale – rintracciabile appunto nel neodadaismo statunitense ed europeo, nel preconcettuale, in Fluxus, in alcuni spunti di partenza del minimalismo e dell'arte povera, nel concettuale angloamericano, infine, e in tutti i suoi successivi ritorni fino agli anni estremi del secolo – trova una precisa anticipazione e un'efficace esemplificazione, utile all'approfondimento di una prospettiva

storiografica non appiattita sulle consuetudini, nell'analisi comunicazionale schematicamente proposta sin dagli anni cinquanta da alcuni tra i più consapevoli rappresentanti della poesia concreta e visuale. Al di là delle suddivisioni storico-critiche necessarie per sorreggere la struttura di ogni complessivo riesame relativo a un'epoca, come il presente volume si propone di essere, è evidente che per questa tendenza, come per ogni altra esperienza di confine, molti tra i risultati più convincenti e più interessanti, in una prospettiva generale, sono spesso stati raggiunti da personalità capaci di travalicare liberamente gli eventuali vincoli di schieramento e di ortodossia della poesia concreta o visuale strettamente intese, come, in Italia, Vincenzo Ferrari, Emilio Isgrò, Ketty La Rocca, Magdalo Mussio, William Xerra, Irma Blank, Guglielmo Achille Cavellini, Maurizio Nannucci. Esemplare, per questa pratica aperta di volta in volta a disparate declinazioni è, inoltre, il lavoro sulla parola scritta di numerosi operatori internazionali di area comportamentale, concettuale o *narrative*: da Joseph Beuys e Marcel Broodthaers fino a Günter Brus, Vincenzo Agnetti, Gianfranco Baruchello, Luca Patella, Claudio Parmiggiani, Shusaku Arakawa, Christian Boltanski, Bill Beckley, Jochen Gerz, Franco Vaccari e Roger Welch.

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
cloaca

L'equivoco sulla possibile individuazione di una definitiva specificità della poesia visuale (in buona parte prodotto e nutrito dalle stesse posizioni di alcuni degli artisti protagonisti, sovente fattisi unici critici di se stessi) denuncia immediatamente la propria inopportunità, quando si riconsideri storicamente il ruolo di ponte e di modello di interazione tra differenti universi linguistici di una tendenza artistica wittgensteinianamente destinata a superare, senza possibilità di ritorno, i suoi stessi raggiungimenti.

Decio Pignatari, *beba coca cola*, 1957.

Martino Oberto, *e. e. cummings 277*, 1955.

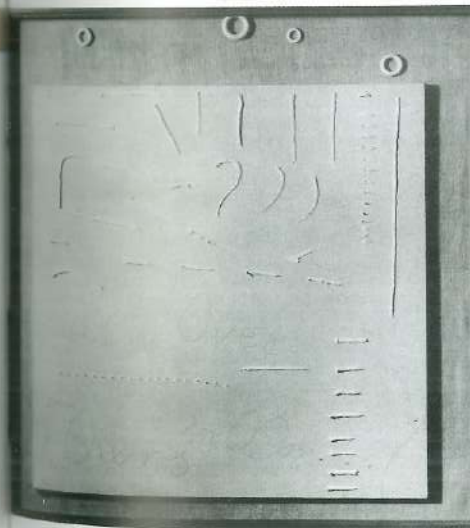
Il paradosso della poesia concreta

Il fenomeno, a diffusione mondiale, della poesia concreta prende le mosse al principio degli anni cinquanta, quasi in diretta continuità rispetto alle diverse esperienze della sperimentazione poetico-letteraria delle avanguardie dei primi decenni del secolo: all'evidente ripresa del paroliberismo futurista (mediato in Italia dalla fondamentale figura di Carlo Belloli), caduti i pregiudizi ideologici dell'immediato dopoguerra, e all'interesse per le analoghe esperienze dell'avanguardia cubista, dadaista, costruttivista e surrealista si aggiunge l'influenza, decisamente meno scontata per l'ambito delle arti visive, della scrittura rivoluzionaria di Joyce, Pound e cummings[2]; per risalire sino al determinante precedente simbolista del Mallarmé di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897). Sull'esempio della concezione storica della pittura astratto-concreta, la parola stampata (caratteristica della diffusione letteraria, ma anche del manifesto pubblicitario e, quindi, della comunicazione di massa) è riportata, prima che alla sua funzione di veicolo di senso, alla sua immediata e improcrastinabile consistenza fisica: al carattere tipografico, dunque, e alla presenza materica dell'inchiostro tipografico e di una carta di poco prezzo. Già parallelamente attivi in questa direzione, i brasiliani Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Decio Pignatari e lo svizzero Eugen Gomringer (collaboratore di Max Bill alla Hochschule für Gestaltung di Ulm) propongono sistematicamente la denominazione di poesia concreta per queste esperienze a partire dal 1956. La "concretezza" di tali scritture poetiche si estende immediatamente anche alla componente "sonora", riducendosi a sequenze di semplici fonemi elementari, anche attraverso l'attenzione alle esperienze strutturali e di "deriva" aleatoria di musicisti come Webern, Varèse, Schaeffer, Henry e Cage. A fianco del citato precedente del secondo futurismo di Belloli, occorre ricordare il persistente stimolo del lettrismo, fondato nel 1946 a Parigi da Isidore Isou, e la ricerca indipendente di Öyvind Fahlström che nel 1953 pubblica a Stoccolma un *Manifesto della poesia concreta*.

Grazie all'attivazione di una fitta rete di scambi internazionali, di edizioni, festival e periodici (che si esaurirà fisiologicamente solo nella seconda metà degli anni settanta), la poesia concreta si diffonde ampiamente e capillarmente dagli Stati Uniti all'Europa dell'Est e al Giappone, coinvolgendo un gran numero di operatori, tra i quali possiamo ricordare, per la qualità e la continuità delle realizzazioni, Hans Gappmayr, John Furnival, Ian Hamilton Finlay, Jiří Kolář, Henri Chopin, Ilse e Pierre Garnier, Arrigo Lora Totino, Adriano Spatola[3], Mirella Bentivoglio, Giovanna Sandri, Patrizia Vicinelli, Ladislav Novák, Jiří Valoch, Kitasono Katue, Toshihiko Shimizu.

Ciò nonostante, la sua iniziale missione conserva un valore profondamente paradossale, nell'aspirazione a congiungere il radicale rigore dell'analisi strutturale con un anarchico rovesciamento dei nessi grammaticali e di senso, che discende dagli interessi psicologici e dal sovvertimento ludico delle forme istituzionali di dada e dal surrealismo. In tal modo, tranne che nelle esperienze più rigorose e ortodosse di alcuni dei padri fondatori, la poesia concreta esaurirà rapidamente la propria funzione innovativa e propositiva per condurre a un superamento dei suoi stessi presupposti analitici, in direzione di una più libera e articolata dimensione performativo-comportamentale o di una dichiarata prospettiva ideologica.

Momenti della poesia visuale italiana e internazionale

Se il concretismo costituiva il momento inaugurale e il tessuto connettivo di un nuovo movimento internazionale di sperimentazione tra letteratura e arti visive, l'ulteriore frontiera di queste ricerche, generalmente identificate come "poesia visuale", è però – talvolta anche in netta polemica con l'ortodossia della poesia concreta – il paritetico recupero, all'interno di un'espressione artistica programmaticamente interdisciplinare, del valore linguistico della parola e dell'immagine. Il moltiplicarsi dei contatti tra esponenti di schieramenti locali non consente di circoscrivere esattamente un plausibile orizzonte di tale tendenza, anche a causa delle prevedibili distinzioni e delle contrapposizioni critico-ideologiche agguerritamente rivendicate dagli innumerevoli raggruppamenti che la animano: dagli artisti americani ed europei che confluiscono in Fluxus (Jackson Mac Low, Dick Higgins,

Emmet Williams, Robert Filliou, ma anche Daniel Spoerri, Dieter Roth, Wolf Vostell, George Brecht, Ben Vautier, Giuseppe Chiari e Gianni Emilio Simonetti), ai lettristi e ai situazionisti, fino ai poeti del Gruppo 63 e del Gruppo 70 (Nanni Balestrini, Antonio Porta, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti) in Italia.
Benché non sia corretto parlare di una sorta di esclusività italiana della poesia visuale, è innegabile che l'Italia offra, negli anni sessanta e nei primissimi settanta, un disordinato ma interessante fervore di iniziative. Già alla fine degli anni cinquanta la scrittura critica e poetica, prima che visuale, di un maestro come Emilio Villa contribuisce a catalizzare alcuni fermenti indipendentemente operanti tra Roma, Napoli e Genova. Il superamento dell'informale in una direzione concretista e logico-linguistica da parte di Martino Oberto (animatore dal 1958 a Genova della rivista "AnaEccetera", con la moglie Anna, Gabriele Stocchi, Ugo Carrega, Vincenzo Accame e Corrado D'Ottavi) costituisce un episodio fondativo, poi sviluppato in differenti direzioni autonome (l'anagrafia e l'anafilosofia dello stesso Oberto, i grafemi di Accame, la "scrittura simbiotica" e la "nuova scrittura" di Carrega)[4]; ma altrettanto determinante si rivela l'attività individuale e collettiva (attraverso la pubblicazione di "Linea Sud", "Continuum", "Ex") di Stelio Maria Martini, Luciano Caruso, Mario Diacono. In una prospettiva di vera "guerriglia" poetico-ideologica, il fiorentino Gruppo 70 (con Miccini e Pignotti, Lucia Marcucci e Luciano Ori) mette al centro della propria produzione di "poesia tecnologica" l'insostenibile confronto con il linguaggio mistificatorio della propaganda e della comunicazione di massa[5]. A questo tipo di esperienze, esplicitamente denominate dai protagonisti stessi come "poesia visiva", fanno riferimento, ognuno con le proprie singolarità, numerosi operatori italiani e stranieri, che, intorno al 1972, daranno vita a una sorta di "internazionale" della poesia visiva, espressa in una serie di collettive e attraverso le pagine di "Lotta Poetica" e della rivista belga "Die Tafelronde" (oltre ai citati, gli italiani Michele Perfetti e Sarenco (Isaia Mabellini), i belgi Alain Arias-Misson e Paul de Vree, il francese Jean-François Bory, l'olandese Hermann Damen), cui seguirà la francese "Doc(k)s" (diretta da Julien Blaine).
Le fortune della poesia visuale, tanto sul piano di un lento ma progressivo riconoscimento critico quanto su quello della continuità operativa, proseguiranno oltre la metà degli anni settanta, rimarcando al tempo stesso la sua pertinace vocazione alla disorganicità e alla dispersione e la sua capacità di influire a distanza, attraverso un sistema pressoché inesauribile di risorgive formali e tematiche, su altre esperienze artistiche parallele o successive: dall'ininterrotta voga della mail art (sostanzialmente confluita nell'ultimo decennio in tutto un settore delle ricerche sulla comunicazione alternativa e antigerarchica della web art), fino alle riprese sintattiche riscontrabili, ormai in una temperie culturale completamente distinta, nelle ricerche internazionali su comunicazione e linguaggio degli anni ottanta e novanta.

Lamberto Pignotti, *La rivoluzione toglie il dolore*, 1965.

Alain Arias-Misson, *Absence!*, 1972

[1] Si tratta, evidentemente, di una marginalità non soltanto subita, ma talvolta perseguita dagli stessi artisti. Si vedano in proposito le posizioni di radicale alternativa culturale proposte, in rapporto alla sperimentazione poetico-visuale, da Luciano Caruso (*Il piccolo scrivano*, catalogo della "Mostra di edizioni di poesia sperimentale in Italia", a cura di L. Caruso, Firenze 1978) sotto l'etichetta di "area del fuori" (cfr. anche L. Vetri, *Letteratura e Caos. Poetiche della "neo-avanguardia" italiana degli anni sessanta*, Edizioni del Verri, Mantova 1984, p. 125); oppure il libertario *Elogio della marginalità* dedicato da Ugo Carrega all'opera di Emilio Villa (in "Euforia Costante", bollettino aperiodico, marzo 1993).

[2] Cfr. A. de Campos, *L'opera d'arte aperta*, in "Diario de São Paulo", 3 luglio 1955; A. de Campos, D. Pignatari, H. de Campos, *Piano-pilota per la poesia concreta*, in "Noigandres 4", São Paulo 1958.

[3] Si veda di A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Paravia, Torino 1978: un esempio significativo, e in parte ancora valido, di storiografia dall'interno della poesia concreta, visuale e sonora, anche in continuità rispetto alla pratica delle avanguardie storiche.

[4] *Fra significante e significato (Manifesto della Nuova Scrittura)*, con un testo di R. Barilli, Mercato del Sale - Collegio Cairoli, Milano-Pavia 1975.

[5] Si veda, per citare soltanto un esempio, L. Pignotti, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lerici, Roma 1968.

DAL CORPO CHIUSO AL CORPO DIFFUSO

di Angela Vettese

Le premesse storiche e culturali

Nella pioggia di nuove attitudini tecniche che ha caratterizzato il XX secolo, uno degli aspetti di maggiore impatto è stato ciò che, con termine generico, definiremo "pratiche performative". In realtà, si tratta di una galassia di procedimenti la cui base è generalmente il coinvolgimento del corpo dell'autore, dello spettatore o di entrambe le parti: un effetto della deflagrazione del quadro nello spazio e nel tempo, caratteristica di tutto il Novecento[1]. La si potrebbe fare già risalire al *Grande Vetro* di Duchamp e ai suoi readymade ma, ancor più indietro, alle *Demoiselles d'Avignon* di Picasso che, trasformando chi le guarda in un cliente, inglobano virtualmente lo spettatore. Dalla medesima linea portante hanno preso corpo lo sviluppo dell'arte ambientale e quello dell'installazione, nonché

quell'attenzione al processo, all'arte vista nel suo farsi più che nel risultato finito, che è stata una delle sue costanti soprattutto nel secondo dopoguerra: in questo senso possono essere considerati afferenti a una pratica performativa anche tutti quegli interventi sulla natura, dagli impacchettamenti di Christo alle passeggiate solitarie di Amish Fulton, che non rientrano propriamente nel focus di questo saggio. Qui verranno considerate solo le manifestazioni che partono dalla mera presenza fisica, da un "esserci" che crea una relazione diretta tra artista e spettatore, dal momento che si ritiene questo aspetto il lato innovativo delle nuove pratiche: non verranno pertanto presi in considerazione artisti anche importanti in merito alla riflessione sul corpo, ma che hanno utilizzato la mediazione del video, della fotografia o della grafica computerizzata[2].

La storiografia ha distinto in modo piuttosto netto le manifestazioni di questo genere: happening, Fluxus, performance, body art, arte relazionale; i confini di tali definizioni sono però sufficientemente sfumati da consentire una rilettura del fenomeno dividendolo in due ceppi principali, a partire da differenze di metodo.

In primo luogo, da una matrice romantica che accentua il ruolo dell'interiorità dell'artista nascono quadri, sculture o azioni fatti d'impulso, quasi in preda a un furore entusiasta. Una premessa può essere individuata in pratiche surrealiste come lo sgocciolamento di Max Ernst e André Masson, precedente diretto del dripping di Jackson Pollock e di tutta l'action painting. Questa via si contamina con un'altra, la manipolazione del proprio corpo che vediamo negli autoritratti fotografici *en travesti* di autori come Marcel Duchamp, Claude Cahun, Salvador Dalí[3]. L'esposizione di sé segue intenti diversi, ora tesi a sottolineare il narcisismo dell'autore, tematizzato come motore dell'arte almeno nella sua accezione occidentale, ora diretti a ridefinire i confini dell'identità personale e il suo possibile disperdersi; talvolta, ancora, rivolti a problematiche meno direttamente esistenziali e riguardanti il ruolo dell'individuo nell'epoca della massa; in questo quadro incontriamo pratiche tese a mostrare il lato patologico delle relazioni interpersonali quali il sadismo, il masochismo, l'indifferenza o il voyeurismo.

Bruce Nauman, *Green Light Corridor*, 1970. New York, Panza Collection.

Kazuo Shiraga, *Challenging Mud*, 1955.

Dal ceppo delle serate futuriste e dadaiste nasce invece l'assunzione in quanto opera di manifestazioni di gruppo rivolte – con sfumature più o meno rilevanti sul piano politico – a stupire i borghesi e a creare un processo in cui il singolo autore stimola la partecipazione collettiva e consente che la propria opera abbia margini indefiniti, su cui appunto è il pubblico a decidere.

Prima di approfondire il portato di tali spinte diverse, vale la pena ricordare alcune premesse storiche che le unificano: *ciò che potremmo individuare come un percorso che conduce dal corpo chiuso al corpo diffuso, ovvero dalla corporeità stretta in codici di comportamento, abbigliamento, atteggiamento, teso a negare la fisicità, fino a una corporeità che si libera, si manifesta, si diffonde attraverso protesi tecnologiche e relazioni interpersonali intensificate.*

Nel codice genetico del XX secolo sta, infatti, una nuova definizione dell'individuo come soggetto principale del vivere comune, ben chiara nell'evoluzione politica che ha condotto alla democrazia rappresentativa e al sistema economico liberista: documenti come la Costituzione americana e la Dichiarazione dei diritti dell'uomo ne sono state prove e propellenti. Un effetto collaterale di questo nuovo valore attribuito alla persona è il bisogno di ripensarne i rapporti con la corporeità, propria e altrui[4].

Freud intraprese la sua teoria dell'inconscio a partire da studi sugli effetti fisici dell'isteria, dunque sulla relazione tra mente e corpo. Il concetto stesso di pulsione, che include il vitalismo di Nietzsche, riconduce il comportamento anche a impulsi di origine fisica; né può sfuggire l'importanza che assumono, nella teoria psicoanalitica, elementi lungamente sottaciuti come escrementi, orifizi e il lato sporco della vita quotidiana.

La letteratura e la filosofia assunte come riferimento dal surrealismo, da De Sade, Freud, Lautréamont a Bataille, testimoniavano il desiderio di distacco da quel dualismo cartesiano tra *res cogitans* e *res extensa* che aveva caratterizzato il pensiero dominante in Francia.

Le teorie di Henri Bergson sul rapporto tra materia e memoria, così come più tardi quelle di Maurice Merleau-Ponty sulla simbiosi di occhio e spirito, attestano il permanere di una simile istanza teorica.

Un altro aspetto da tenere presente, su cui ha riflettuto una vasta gamma di sociologi a partire da Marshall McLuhan[5], è la mutazione di consuetudini che per secoli avevano regolato i rapporti umani, in massima parte conseguente ai cambiamenti in ambito tecnologico: ferrovia, telegrafo, telefono, automobile, collegamenti aerei, fino a giungere

allo sviluppo di Internet, hanno intensificato e accelerato le relazioni con una ricaduta evidente sulle modalità dei contatti fisici. Tutto ciò va connesso alle condizioni che hanno reso possibile l'emancipazione femminile, favorita dalla rivoluzione industriale e destinata a sconvolgere la concezione del matrimonio e dell'economia familiare, ma anche del semplice contatto quotidiano tra maschi e femmine. Ancora, il corpo del XX secolo tende a essere il più longevo e medicalizzato di tutti i tempi: Susan Sontag, con la sua sensibilità teorica, non ha mancato di sottolinearlo nel saggio *La malattia come metafora*[6]. Questo pone il problema di quanto il corpo possa venire manipolato, in senso terapeutico ma anche in direzioni quali il controllo della natalità, il miglioramento di imperfezioni estetiche, forse un giorno la manipolazione genetica già a livello del concepimento; risorgono inevitabilmente dal passato fantasmi come quello dell'automa o dell'uomo robotizzato: dal Frankenstein di Mary Shelley ai replicanti di Ridley Scott, dal perfido robot che Fritz Lang inventò per *Metropolis* ai cyborg dei videogame[7].
Né va dimenticato che il mutare delle condizioni di vita materiale, oltre che morale, ha condotto a una drastica riduzione delle rigidità imposte al corpo da parte delle convenzioni sociali: niente più busti e corsetti per le donne, fine dell'obbligo di cappello e cravatta per gli uomini, per entrambi i sessi basta alle acconciature innaturali. Forse non si tratta di un reale affrancamento dal genere di repressioni più o meno occulte descritte da Michel Foucault, ma è un fatto che alle membra e persino ai capelli sia stata restituita la loro naturale fluidità: segno che, se repressione esiste, va cercata in ambiti e forme diverse da quelle del passato. La nuova libertà offerta al corpo è ben testimoniata dalla danza, che abbandona le punte e una postura tanto apparentemente aerea quanto in realtà rigida e innaturale per accogliere, a partire almeno da Isadora Duncan e Martha Graham, il piede nudo e velari, che sottolineano un movimento svincolato dal codice del balletto classico. Le successive evoluzioni della danza performativa di Merce Cunningham, Meredith Monk, Lucinda Childs, Carolyn Carlson ecc. hanno insistito sullo stesso sentiero. Un fenomeno analogo di ribellione a ogni rigidità, della postura così come della sceneggiatura, appare chiaramente in un teatro che si rinnova attraverso formazioni come il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, il Teatro Povero di Jerzy Grotowsky: tutte sperimentazioni che hanno lasciato un segno, da Peter Brook a Robert Wilson, alla Fura dels Baus[8].
Questa congerie di motivi si è resa evidente anche in fenomeni di costume come i beat degli anni cinquanta, i capelloni, le minigonne e gli hot pants degli anni sessanta, le adunate oceaniche di Woodstock e delle manifestazioni giovanili del 1968, i jeans sexy, aderenti e a vita bassa degli anni settanta, persino l'uso di stupefacenti come tentativo di liberare la mente attraverso sostanze fisiche: lungi dall'essere mode superficiali, queste e altre manifestazioni attestano evoluzioni e perplessità inevitabilmente espresse anche dall'arte visiva; tenendo conto di una libertà di espressione che manca ad altre discipline, dalla danza alla moda, al teatro, ovvero quelle che implicano un vasto pubblico più o meno

direttamente pagante. Nel suo relativo isolamento, l'arte visiva ha concesso di esplorare in vitro comportamenti estremi e solo apparentemente insensati, diretta conseguenza di fatti storici e di riflessioni che vanno dalla "crudeltà" teorizzata da Artaud all'"uomo a una dimensione" di Marcuse, dall'"abiezione" di Bataille e Kristeva all'"industria dello spettacolo" di Adorno e Horkheimer, dalla "banalità del male" della Harendt all'"inerzia polare" di Virilio[9].

Dal quadro gestuale alle prime azioni

Un famoso film di Hans Namuth mostra Jackson Pollock mentre dipinge: ora lento e preciso, ora rapido, costantemente assorto in una trance controllata. Il ritmo delle sue mosse è vicino al jazz be-bop e, come quello, liberatorio di un inconscio di cui l'artista, peraltro, era ben consapevole: per anni aveva seguito una terapia analitica junghiana che, come noto, pone l'accento sull'impulso creativo come mezzo per superare le nevrosi. Pollock ha rivoluzionato il modo di dipingere per numerosi aspetti: l'avere posto il supporto sul pavimento; l'averlo scelto solitamente enorme; avere concepito uno spazio figurativo *all over*, senza centro né gerarchie interne; avere accettato di mostrare il modo in cui lavorava, attraverso una serie di fotografie pubblicate su "Life" (1950) e con la proiezione

Atsuko Tanaka, *Electric Dress*, 1956, Second Gutai Exhibition, Ohara Kaiakan Hall, Tokio.
Saburo Murakami, *Breaking Through Opening Many Paper Screens*, Tokio, 1956.

di un film sul suo processo pittorico al Museum of Modern Art di New York (1951): il fatto stesso di avere lasciato uscire quelle immagini dal suo atelier palesa quanto all'artista fosse chiara la novità del suo metodo[10].
Una consapevolezza simile, anche se dai risultati meno rivoluzionari, animò poco dopo il francese Georges Mathieu. I suoi dipinti nascevano direttamente dal ceppo dell'automatismo psichico surrealista, enfatizzato fino a svolgerlo in costume storico, spesso davanti a un pubblico di amici radunati per l'occasione. Il quadro, eseguito spremendo freneticamente il colore da tubetti tenuti in mano, doveva essere eseguito nel minor tempo possibile, per non dar modo alla sfera razionale di contaminare l'espressione di un'emotività diretta e irriflessa[11]. Non è un caso che una delle sue esibizioni più importanti, *Omaggio al generale Hidetoshi*, abbia avuto luogo a Osaka nel 1957. L'artista vi si era recato su suggerimento del critico che ha teorizzato l'informale, Michel Tapie, il quale aveva riconosciuto una similitudine tra l'arte impulsiva da lui promossa e alcune ricerche nate appunto in Giappone.
In particolare, nel 1954 vi era sorto per iniziativa di Jiro Yoshihara il gruppo Gutai – il termine significa concretezza – che, nonostante lo scarso successo in patria, aveva coltivato relazioni internazionali soprattutto attraverso un bollettino inviato a numerosi artisti nel mondo[12]. La sua impostazione conciliava una matrice europea soggettivista, nata grazie ai contatti dovuti alla seconda guerra mondiale, con elementi prettamente orientali: l'espansione del calligrafismo; l'accettazione del caso – fondamentale per la filosofia buddhista e determinante nel consentire dipinti in cui l'aspetto formale non nasceva da un progetto ma dal fare –, la relazione tra espressione della mente e attività fisica, alla base delle arti marziali così come del modo orientale di concepire la materia e la corporeità: non luogo del peccato, quest'ultima, ma ambito che, sottoposto a una disciplina adeguata, consente allo spirito di educarsi. Nel manifesto dell'arte Gutai si legge: "nell'arte Gutai, lo spirito umano e la materia si stringono la mano"[13]. Si muovono in questo ambito azioni come *Challenging Mud* di Kazuo Shiraga (1955), presentata alla prima manifestazione

Yves Klein, *Antropometrie*, 1960. Colonia, Museum Ludwig.

ufficiale di Gutai, in cui l'artista si rotolava nel fango come a mostrare la sua lotta contro la materia e al tempo stesso il suo essere materia; o *Breaking Through Many Paper Screens* di Saburo Murakami (1956), in cui quest'ultimo squarciava in un balzo sei pannelli di carta a dimensione umana; o ancora l'azione di Shozo Shimamoto nata per essere documentata in una serie di fotografie dalla rivista "Life" nel 1956, così violenta da avere lasciato ai posteri più relitti che opere: da un cannone venivano sparate ad alta velocità forti dosi di pittura, che andava a colpire come bersagli le tele poste in verticale.
L'influenza del gruppo Gutai si rivelò particolarmente significativa in Europa, soprattutto attraverso la mediazione di Mathieu e di un suo giovane prosecutore, che divenne ben presto più noto e radicale del maestro, Yves Klein, in cui Occidente e Lontano Oriente si incontrarono in una sintesi a tratti dissacrante, a tratti invece venata di spiritualità.
L'esperienza di Yves Klein si pone come un caso limite nell'espressione del sé, dal momento che l'artista francese volle evitare l'aspetto meramente autobiografico, o piuttosto sublimarlo facendone un'espressione universale[14]. Debitore di una vasta conoscenza del judo, che praticava anche per mantenersi, Klein era convinto che il corpo fosse il centro dell'energia sia fisica che spirituale. Di qui, per esempio, il famoso collage che lo ritrae mentre salta nel vuoto vestito di tutto punto (1958): un'azione che si interpreta nel contesto di una sfida tra gravità e aspirazione mentale, dove si legge tra le righe un ultimo colpo di coda del protagonismo romantico. Una simile commistione tra culture si riscontra nelle *Antropometrie*, quadri ottenuti usando come colore solo l'IKB (pigmento blu mescolato al legante opaco rodopac) e come pennelli il corpo vivente di numerose ragazze. In qualche caso, come alla Galerie Internationale d'Art Contemporain di Parigi (1960), ciò accadeva di fronte a un vasto pubblico, arricchendo l'evento con una *Monotone Symphony*, che comportava di suonare una sola nota per venti minuti. I dipinti che ne risultavano, come del resto quelli del Gutai, erano all'apparenza di forte impronta informale, ma l'atteggiamento complessivo implicava una concezione dell'opera come qualcosa che ha a che fare con il contesto: una sensibilità che, in definitiva, impregna luoghi, suoni e persone, come accadde nella mostra "Le Vide" da Iris Clert (1958). Klein vi espose lo spazio vuoto, dunque solo sensibilità, per poi venderla dietro compenso di foglie d'oro che egli stesso disperdeva nella Senna; nel frattempo offriva agli intervenuti cocktail blu che rimanevano nelle urine per più giorni: anche per questa via, l'opera si sposta dal corpo dell'artista a quello collettivo.
Un atteggiamento simile, ma più scanzonato e scevro di accenti mistici, si ritrova nelle opere di Piero Manzoni. Anch'egli usciva dalla temperie informale, vissuta nella frangia contestatrice del Gruppo Nucleare, e anche nel suo caso riscontriamo un passaggio dell'opera dal corpo dell'artista a quello pubblico. Nel suo lavoro l'io si espande in modo così parossistico da diventare volutamente grottesco: in quanto artista, dà valore al suo fiato insufflato in un palloncino, a basi magiche che trasformano in opera chi ci salga, a un uovo-utero (mai realizzato) che avrebbe dovuto accogliere tutto un pubblico da ricondurre a uno stato prenatale[15]. Le sue stesse impronte digitali, impresse su uova sode, passano al corpo del pubblico, che nella performance *Mangiare l'arte* era invitato a cibarsene. La sua sola firma era sufficiente, in uno sviluppo estremo del readymade, a trasformare in opera una linea, una ragazza viva o un individuo famoso; tra questi Umberto Eco, Mike Bongiorno, Mario Schifano. Critica estrema all'idea che, nell'arte, l'artista debba "esprimere se stesso", Manzoni inscatola e vende la sua merda: doppio gioco, che da un lato irride ma dall'altro afferma il valore del corpo.
Date queste premesse, attorno al 1960 gli artisti si sentirono liberi di presentare se stessi in carne e ossa, esasperando il potere sciamanico della fisicità o usandola come via per rendere pubblico un disagio.

L'Aktionismus viennese

Tra malattia mentale e rito si collocano le attività dell'Aktionismus viennese, debitore della temperie inquieta e decadente della Mitteleuropa. Lontani dalle burle di Manzoni, gli azionisti mostrarono se stessi nelle condizioni più estreme. Hermann Nitsch si è fatto crocifiggere e ricoprire di sangue nella *1st Action* (1962, Vienna); più tardi, ha scuoiato e dissanguato agnelli in una sorta di chiesa-teatro dedicata a riti orgiastici situata nell'antico castello di Schloss Prinzedorf. Il tutto per dimostrare quanto vicini siano la colpa e la possibile redenzione morale, recuperando anche se in chiave brutale una matrice del cristianesimo primitivo.

La prima azione pubblica di Gunther Brus consistette nel camminare nudo per il centro di Vienna, dipinto di vernice bianca e con una sutura nera al centro del cranio: venne immediatamente arrestato per disturbo alla quiete pubblica. Una serie fotografica lo mostra con un'ascia sul capo, cavatappi e coltelli ai lati del viso, completamente annerito come quello di un cadavere putrefatto. In un'altra sua azione bevve la propria urina e si masturbò davanti al pubblico di un congresso universitario, mentre cantava l'inno nazionale. Ovviamente venne di nuovo arrestato. Guai giudiziari anche per Otto Muehl, che urinò in bocca all'amico Brus in *Pissaction* al Film Festival di Amburgo (1969). In precedenza aveva scritto: "Non posso immaginare nulla di significativo laddove nulla venga sacrificato, distrutto, smembrato, bruciato, bucato, tormentato"[16]. Era l'epoca della sua prima azione intitolata *Degradazione di una Venere*: l'artista gettava una donna in mezzo a un mucchio di spazzatura, per poi dipingerla e umiliarla con materiali degradanti. Questo modo di perdere il controllo e agire impulsivamente, con rabbia, è il contraltare della severa autodisciplina implicita nelle azioni di Rudolf Schwarzkogler, che si impose pubblicamente automutilazioni anche agli organi genitali. Nell'Aktionismus lo scandalo, formidabile veicolo di comunicazione, è erede delle donne smagrite di Gustav Klimt, del cadavere di Alma Mahler dipinto da Oskar Kokoschka, delle prostitute costrette da Egon Schiele a pose umilianti: come in quei casi di inizio Novecento, anche in queste più esplicite manifestazioni ritroviamo il senso austriaco del peccato che tocca la sfera fisica, ma che nel dolore e nell'orrore vede una via di purificazione.

In margine a questi primi esempi di arte autolesionista o raccapricciante, a cui vedremo seguirne altri, notiamo come la tecnica nasca con una partitura che esclude il pubblico come protagonista attivo e che, dal punto di vista percettivo, ripropone la stessa opposizione opera/spettatore, azione/contemplazione, che connota il rapporto tra il quadro e lo sguardo di chi lo assimila[17].

In questo senso si può comprendere uno dei dati più sconcertanti della storia della performance: l'incapacità di avere, da parte del pubblico, comportamenti solidali o reattivi, fino al punto da consentire che i performer si mettano in pericolo di vita. Come vedremo in seguito, ciò determina una grande distanza tra performance e happening. Il problema del rapporto tra il sé e l'altro risulta così un nodo saliente di tutta la storia della performance, articolato in modo diverso di luogo in luogo e da artista ad artista[18].

a sinistra: **Piero Manzoni**, *Manzoni che firma modelle*, 1961, servizio fotografico apparso su "Gente".
sopra: **Hermann Nitsch**, *Azione presso Orgies-Mysteries Theatre*, Vienna, anni ottanta. Schloss Prinzendorf.

Il contributo di Joseph Beuys
Probabilmente l'unico performer che è riuscito a generare un rapporto empatico con il pubblico è stato il tedesco Joseph Beuys, il cui lavoro peraltro sfugge a qualsiasi catalogazione precisa: la sua pratica non a caso è stata assorbita anche da Fluxus e dal settore degli happening inteso in senso lato e decisamente personale. Meno crudo nelle immagini generate rispetto agli austriaci, ma mosso da una simile volontà di sottolineare l'aspetto rituale e addirittura sciamanico delle azioni artistiche, ha comunque rappresentato il massimo punto di riferimento per l'ambito performativo in area tedesca e probabilmente europea. L'artista ha trasformato la sua vita, la sua arte e la sua stessa maschera in un messaggio salvifico ricco di spunti cristologici. Salvato da una tribù di tartari dopo un incidente aereo, mentre prestava

Gunther Brus, *No. 2 Aktion*, 1964.
Otto Muehl, *Materialaktion*, 1965. Vienna, collezione Julius Hummel.

servizio militare in guerra, Beuys elevò i mezzi con cui venne guarito dal principio di congelamento a elementi simbolici universali del curare, non solo la persona ma anche l'umanità, la civiltà, la natura. Il feltro della sua coperta e il grasso con cui era stato protetto ricompaiono in decine di sue azioni. A questi elementi si aggiungono di volta in volta animali, oggetti, materiali preziosi e ancora il corpo stesso, sovrastato dal cappello di feltro, abbigliato con un giubbotto da pescatore che sottolinea un nomadismo pauperistico perché consente di portare tutto con sé, aiutato nel passo da quel bastone eurasiatico che ne ricorda molti altri nella storia delle religioni: da quello con cui Mosè aprì il Mar Rosso al pastorale dei papi. Le sue azioni più note ebbero una preparazione quasi teatrale: in *Come spiegare la pittura a una lepre morta* (1965, Galleria Schmela, Düsseldorf), l'artista, con il volto ricoperto d'oro, faceva toccare all'animale con la zampa quei quadri che, diceva, avrebbe potuto capire con il tatto meglio degli uomini attraverso la vista, spesso distorta da preconcetti; in *I Am a Transmitter, I Emit* (1964, Galleria René Block, Berlino), l'artista si presentava avvolto in una coperta di feltro mentre parlava via radio con Robert Morris a New York. In *I Like America and America Likes Me* (1974, Galleria René Block, New York), Beuys, quasi fosse un novello San Francesco, visse per cinque giorni con un coyote, cercando di comunicare con esso assumendolo come simbolo sia dell'America selvaggia, sia del suo sogno capitalista. In seguito le sue azioni si fecero pressoché didattiche, il cui residuo consiste in lavagne fittamente riempite con equazioni e parole a difesa della natura e a una struttura politica che la favorisca. Ma in buona parte della produzione matura, l'insistenza sul sé, sul soggetto-poeta nei termini di mediatore tra realtà e assoluto, tende a lasciare spazio ad azioni che coinvolgano il pubblico in modo sempre più accorato e soprattutto corale, come nella poderosa azione senza fine denominata *7000 Querce* (1982, Documenta 7, Kassel)[19].

L'indagine interpersonale negli Stati Uniti
Negli artisti statunitensi, la relazione tra individui viene letta, a cavallo tra gli anni sessanta e settanta, in connessione a un fenomeno più pressante in quel paese che

altrove: quanto stiano mutando le relazioni tra persone non solo di classi, ma anche di razze, etnie, continenti diversi. Se immigrazione e contaminazione erano sempre stati aspetti presenti nella cultura del Novecento, solo ora si inizia a porre veramente il problema di come integrare neri, ispanici, italiani, irlandesi, asiatici, all'interno di una compagine che non li isola più ma li agglomera.
Caso eclatante quello di Yayoi Kusama, giapponese che a lungo visse a New York: in *Infinity Mirror* (1966, Castellane Gallery, New York) tutto veniva replicato. L'ambiente, decorato con pallini iterati e altri elementi ripetitivi, era coperto di specchi che si riflettevano in una *mise en abime* scintillante, propagando l'immagine dell'artista medesimo; come Kusama raccontò in un'intervista del 1965 con Gordon Brown, "mostravo le ossessioni che assalivano il mio corpo, sia che venissero da dentro, sia da fuori di me". Analoghe motivazioni, colorate di ideologia libertaria, stavano alla base delle azioni in cui l'artista giapponese esponeva corpi di amici in luoghi simbolo come la statua della Libertà, il ponte di Brooklyn, il giardino del Museum of Modern Art: nudi che fecero scandalo. Kusama agì precocemente in un campo che vide molti altri protagonisti esporre le proprie turbe, spesso legate a un *j'accuse* sul piano dell'insensibilità sociale[20].
Il lavoro di Vito Acconci ha affrontato tematiche simili, sebbene senza rimandare a una specifica patologia personale. Le sue azioni si sono svolte all'insegna del rapporto tra la persona e il pudore, dei limiti invalicabili oltre i quali una relazione tra individui si trasforma in fastidio o in insulto.

Non a caso, naturale sviluppo del suo primo percorso, Acconci si è spostato negli anni novanta verso i territori dell'architettura, ovvero là dove la convivenza ha la sua sede naturale. Notoria la sua performance *Seedbed* del 1972 (Galleria Ileana Sonnabend, New York). L'artista aveva fatto costruire una piattaforma di legno sotto cui poteva nascondere il suo corpo e nel frattempo muoversi strisciando, inseguendo così i visitatori che gli camminavano sopra. Mentre si masturbava, indirizzava loro parole come "devo continuare per tutto il giorno, devo coprire il pavimento di sperma, ciò che cade è il risultato della mia presenza e della tua riunite"[21]. In casi precedenti si era morso ovunque la bocca potesse raggiungere altra pelle, quasi timbrandosi (*Trademarks*, 1970), portando al limite una relazione solipsistica tra sé e sé: "mostrare me stesso a me stesso (...) spedire fuori il mio dentro" scrisse al proposito nel suo linguaggio quasi versificato (la sua formazione e la sua prima attività erano state letterarie) (Vito Acconci in *Avalanche* del 1972). Ancora, Acconci ha seguito persone per la strada come

Yayoi Kusama, *Antiwar*, happening da nuda e bandiera infuocata al ponte di Brooklyn, New York, 1968.
Joseph Beuys, *Come spiegare la pittura a una lepre morta*, 1965. Düsseldorf, Galerie Schmela.

un fastidioso detective, o cercato di avvicinarsi al pubblico così tanto da superare quella barriera di sicurezza tra individui, che varia secondo le culture, fino al punto da suscitare una reazione di difesa e aggressività.

Paradigmatico riguardo a questa ricerca è stato il caso di Chris Burden, che nella performance *Shoot* (1971, Santa Ana, California) si fece sparare da un amico al braccio, con una pistola calibro 22, da una distanza di quattro metri e mezzo. Non solo i due protagonisti, ma tutto il pubblico che assistette alla performance era coinvolto e responsabile, peraltro senza intervenire a impedire l'atto[22].

L'afro-americana Adrian Piper dal 1970 ha realizzato performance che avevano luogo in sedi pubbliche: musei ma anche metropolitane e strade. Nella serie *Mythic Being* si travestiva da androgino indeterminato dal punto di vista razziale, con parrucca afro e finti baffi ispanici: il fine era sondare la reazione dei passanti riguardo all'indecifrabilità della sua persona. In queste azioni, come in quelle della serie *Catalysis*, in cui entrava in supermercati e librerie con addosso vestiti e oggetti platealmente incongrui, con palloncini legati al naso, alle orecchie e ai capelli, l'artista sovente si è trovata in pericolo: l'esibizione della differenza può generare reazioni altamente aggressive.

Un aspetto interessante di ciò che ha significato la performance in America riguarda la reazione alla civiltà dello spettacolo: il doppio volto di Hollywood, mondo isterico

Yoko Ono, *Cut Piece*, Yamaichi Concert Hall, Kyoto, 1965.
Vito Acconci, *Seed Bed*, Sonnabend Gallery, New York, 15-29 gennaio 1972

se vissuto dall'interno e paludato, censurato, educato quanto ai film che ne uscivano, comunque e sempre a caccia di glamour, è stato lo sfondo di performance estreme. Barry Le Va si limitò a sbattere più velocemente possibile il proprio corpo contro i muri di una sala al La Jolla Museum (*Velocity Piece No. 2*, Los Angeles 1970), amplificando il suono della corsa e degli urti attraverso un microfono. La performance terminò quando l'artista perse ogni resistenza e fu livido. Quattro anni dopo Paul McCarthy, in *Hot Dog* (Oddfellows Temple, Pasadena, Califormia), espose il suo corpo a un crudo trattamento culinario: inserì il pene in un panino, si cosparse le terga di senape, si riempì la bocca al punto che se avesse vomitato, cosa che stava per succedere, si sarebbe probabilmente soffocato. In seguito ha continuato a esibirsi in travestimenti regressivi e iperbolici, giocando con ketchup che sembra sangue e altri cibi trattati in modo da alludere alle fasi orale e anale dello sviluppo. I californiani John Duncan e Bob Flanagan hanno raggiunto nelle loro azioni il limite dell'oscenità, il primo avendo rapporti sessuali con un cadavere, il secondo ricevendo il pubblico in ospedale dove esponeva la propria malattia, fibrosi cistica, nonché i particolari della vita sessuale a cui essa costringeva lui e la moglie.
Anche il mondo della musica si è spesso contaminato con la performance di derivazione strettamente artistica. Nel 1961 Yoko Ono era la futura moglie di John Lennon, colei che avrebbe condotto nel modo di proporsi dell'ex Beatle il seme dell'avanguardia artistica visiva: con lui sarebbe stata protagonista, per esempio, di un *bed in* che avrebbe fatto spettacolo anche del concepimento di un figlio. Ma già a quell'epoca, appunto, aveva composto un brano per "fragole e violino" messo in scena con il pianista di John Cage, David Tudor, alla Carnegie Hall di New York. Laurie Anderson, che ha sempre contemperato la ricerca artistica visiva con quella musicale nel campo rock, ha iniziato nel 1973 con performance in cui il suo corpo appariva e si dissolveva in relazione a un faro di luce: un dialogo che poi ha sviluppato con le scenografie luminose dei concerti, trasportate in sessioni di canto sperimentale, soliloqui, colloqui a distanza con persone rinchiuse in carcere.
In questi e altri autori, lo spettacolo della trasgressione lotta e reagisce alla società dello spettacolo; ma la performance, per quanto sia probabilmente la tecnica artistica più adatta a questo dialogo e in generale ai legami linguistici con discipline diverse, non può competere con le produzioni miliardarie di cinema, musica e televisione. Dunque reagisce con pillole che sono spesso bombe tanto più esplosive quanto più scandalose e dissacranti.

Performance come protesta nei paesi dell'Est Europa
Va anche detto che le performance di cui si è avuta notizia e di cui ora si fa storia sono soprattutto quelle che sono risultate più vicine ai mezzi di informazione: sappiamo poco di azioni come quella, per esempio, di Tomás Ruller, il ceco che nel 1988 si diede fuoco a Praga per ricordare Jan Palach. Se ne siamo a conoscenza è solo perché poco dopo la censura politica e l'isolamento dell'Europa comunista si sarebbero sgretolati, ma è certo che il movimento dell'apt art e tutta l'arte non ufficiale dei territori sovietici e limitrofi ha visto nella performance un mezzo estremamente duttile, in quanto di rapida

esecuzione, capace di non lasciare prove e di aver luogo, perciò, anche in un clima clandestino[23].
Non è un caso che l'arte russa più recente abbia usato con profusione questo linguaggio, che tra l'altro trova un punto di contatto con la pratica tradizionale russa di declamazione della poesia: lo si comprende, per esempio, osservando l'attività di commistione tra letteratura e arte visiva condotta da Dimitri Prigov a partire dagli anni sessanta. A guidare i performer russi più noti è sempre il rapporto io/tu, comunque, benché talvolta riletto nei termini di una relazione soggetto/autorità repressiva o, più recentemente, cultura russa perdente/cultura occidentale dominante. Ricordiamo le comparse in veste di cane di Oleg Kulik; in una di queste, *I Bite America and America Bites Me* (1997, Deitch Projects, New York), rifacendo il verso a Joseph Beuys l'artista è arrivato dalla Russia in una cassa

Oleg Kulik, *I Bite America and America Bites Me*, 1997, Deitch Projects, New York.

Shigeko Kubota, *Vagina Painting*, Perperual Fluxus Festival, New York, 4 luglio 1965.

per animali e rimase nudo, muto e a quattro zampe per due settimane, mangiando da una ciotola, rilasciando escrementi, esponendosi al voyeurismo del pubblico. La meditazione di Beuys tra natura e cultura e tra due culture diverse viene riletta in chiave tragicomica: se il tedesco aveva immaginato una possibile conciliazione tra Europa e America, il russo si fa testimone di una completa sottomissione, potenzialmente aggressiva ma fedele come quella di un cane.

Essere femmine

Il rapporto io/tu diventa aspetto drammatico attorno al tema dell'emancipazione femminile, nuovo ampio capitolo della performance. Incominciamo ancora una volta dal Giappone: Shigeko Kubota, utilizzando sia l'eredità del Gutai sia quella di Fluxus, dipinse pubblicamente su di un supporto orizzontale, accovacciata, guidando un grosso pennello con la vagina (*Vagina Painting*, 1965, New York). Nel 1968 Valie Export, austriaca, portò per le strade di Vienna Peter Weibel come se fosse un cane tenuto al guinzaglio (*Portfolio of Dogginess*, 1968); in seguito invitò il pubblico a raggiungerla in una scatola per tastarle il seno; in *Eros/ion* (1973, Vienna) davanti a un pubblico passivo si rotolò su vetri rotti che la ferirono ovunque, ed è notoria l'immagine provocatoria in cui l'artista si mostra a gambe aperte, vestita con un paio di pantaloni che lasciano scoperto solo ciò che il pudore vorrebbe sempre nascosto.
Nel 1972 la cubana Ana Mendieta si mostrò mentre reggeva un pollo morto con chiare allusioni all'umiliazione sessuale (*Death of a Chicken*, 1972, University of Iowa, Iowa City); un anno dopo rimise in scena lo stupro effettivamente perpetrato ai danni di una studentessa a lei nota: in una stanza dell'università dello Iowa, il pubblico era invitato a vederla (ed eventualmente a disturbarla, data la posizione inerte) mentre, china sul tavolo, mostrava i fianchi nudi e imbrattati di sangue, tra piatti rotti e altri particolari tipici di un delitto a sfondo sessuale. Le sue successive performance in cui si coprì di terra, quasi a identificarsi con la Dea Madre, portarono da questo iniziale choc verso la rivendicazione di un ruolo primario della donna nel mondo. La tedesca Carolee Schneemann si è esposta nuda alla Grand Central Station di New York (*Up To and Including Her Limits*, 1973), appesa per i piedi a un gancio, nel tentativo di resistere il più a lungo possibile, vergando graffiti sulla sua vita privata sopra un vasto foglio di carta attaccato al muro che le stava di fronte. Grande impressione suscitano tutt'ora le immagini tratte dalla performance *Interior Scroll* (1975, New York): nuda, recitò al pubblico parte del suo componimento "Cézanne era un gran pittore", leggendo da un rotolino bianco che tirava progressivamente fuori dalla vagina. La stessa artista, nel precoce *Meat Joy*, già nel 1964 aveva messo in scena un rito orgiastico in cui maschi e femmine seminudi si rotolavano sul pavimento, manipolavano carne, pesce, polli morti e qualsiasi oggetto alludesse al rapporto dionisiaco

Valie Export, *Genital Panic*, 1969.

con la carne: faceva da sfondo una colonna sonora che da tenera si faceva sinistra, includendo canzoni sentimentali come "Non ho l'età" di Gigliola Cinquetti[24].
Ritorno al sangue nelle performance di Gina Pane, ricordando che quello femminile non è cruore, non è mai stato nobile, non è cantato dalla guerra e ha a che fare con cose tradizionalmente nascoste, con il mestruo e con il parto. Nel suo appartamento di Parigi (*Le lait chaud*, 1972), l'artista francese comparve di fronte a un gruppo di invitati completamente vestita di bianco, evocando così l'iconologia della sposa o della vergine. Iniziò a ferirsi la schiena con un rasoio; il sangue prese a macchiarle la camicia. Poi si interruppe per giocare brevemente con una palla da tennis, ricominciando in seguito a tagliarsi dopo avere rivolto al pubblico il suo viso. Per una volta, complice forse il fatto che ci si trovava in un ambiente domestico e non in un luogo deputato all'arte, gli spettatori manifestarono una tensione tale da impedirle di ferirsi anche in faccia. Spine di rose conficcate sotto la carne, lamette, sangue e innocenti bouquet di fiori furono gli ingredienti delle comparse successive dell'artista.
Sempre nel 1972, anno chiave per comprendere i rapporti tra femminismo e arti visive, un gruppo guidato da Judy Chicago mise in atto l'azione *Ablutions* (Womanhouse, Los Angeles) in cui il corpo di una donna seduta veniva bendato, legato, lavato, sottoposto a pratiche che alludevano a una possibile purificazione così come alla repressione degli istinti e dei comportamenti. Tragica la vicenda di Hannah Wilke: dopo avere eseguito azioni di questo tipo (1987-1994), mostrando il suo corpo nudo in situazioni provocatorie e commentato da slogan come "l'occasione fa l'uomo ladro", continuò a farsi fotografare anche nel corso del linfoma che, dopo averne deformato i tratti e sottratto ogni potenziale seduttivo, la condusse alla morte (*Intra-Venus*, 1993). Diversamente da quanto accadde in passato[25], oggi la storiografia dà grande importanza all'attività performativa di Marina Abramović[26]. Nel mezzo c'è stato un processo di conoscenza diretta delle religioni più varie, da quelle asiatiche ai culti sudamericani. Le sue opere appaiono ora come il frutto di una preparazione che ricorda quella dei gimnosofisti, degli yoghi, dei fachiri e di tutti coloro che hanno sottoposto il proprio corpo a forme di disciplina che, già in sé, potevano essere considerate come insegnamenti spirituali[27]. In *Rhythm 0* (1974,

Gina Pane, *Le corps pressenti*, 1975, particolare. Vienna, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig.

Carolee Schneemann, *Eye Body: 36 Transformative Actions*, New York, 1963.

Napoli) l'artista serba si offriva al pubblico sdraiata, a disposizione di chiunque volesse usare su di lei uno degli oltre settanta oggetti posati su un tavolo. L'azione reca in sé la memoria dell'offerta sacrificale, da quella di Abramo e Isacco a quella, molto più reale, del corpo femminile quotidiano, fino a un'indagine nel sadomasochismo: di fronte alla possibilità di usare violenza che la donna concede, l'altro non riesce a tirarsi indietro; poiché la donna lo sa, non può proporsi solo come vittima ma deve anche, necessariamente, riconoscere la sua non-innocenza. Le numerose performance realizzate negli anni settanta con il compagno Ulay, in cui veniva messo in scena uno scambio di urti, o di aria respirata, o di sguardi muti, parlavano dei legami collusivi che si creano all'interno di una coppia: il modo più comune in cui ci si può mettere in pericolo. Il precedente immediato erano state le azioni in cui l'artista si lasciava scorrere nelle vene psicofarmaci ignoti, si feriva, sveniva in una stella di fuoco per mancanza di ossigeno. Questa componente sacrificale si è resa palese in *Balkan Baroque*, l'azione di lavaggio di un mucchio di ossa sanguinanti che, per alcuni giorni, ha tenuto l'artista impegnata in un sotterraneo della Biennale di Venezia (1997). Accenni al lavacro purificatore sono presenti in molte opere precedenti, compreso il semplice atto di lavarsi o di pulire la casa: funzioni domestiche che, entrambe, assumono nelle più varie religioni un significato simbolico, dal battesimo cristiano all'abluzione mussulmana, alle pulizie prescritte per la Pesah ebraica. Di qui, peraltro, ha preso corpo il secondo corso del lavoro di Marina Abramović, quello che chiama "public body" in opposizione all'idea di "artist body"[28]. Ciò che emerge dall'intera carriera dell'artista, a questo punto, è avere saputo definire meglio di altri la performance: una tecnica che non è improvvisazione e che si rende necessaria solo quando l'opera nasce

Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1974. Napoli, Studio Morra.

per favorire – o addirittura è costituita da – un flusso di energia che da fisica diventa autocontrollo mentale, secondo una disciplina che ha il rigore di una regola militare o monastica.

Il corpo narciso
Tutto ciò vale, peraltro, per coloro che hanno esposto essenzialmente il proprio corpo in quanto tale. Ma come si diceva all'inizio, esiste anche un ceppo della performance che nasce dal travestimento, dall'esibizione del corpo travestito e separato dall'identità di chi indossa il travestimento. In questo senso l'opera non perde, dell'arte tradizionale, il senso del rappresentare qualcosa di mediato e diverso rispetto alla cruda realtà.
"Statue viventi" è stata la definizione che Gilbert & George hanno dato di sé, suggerendo come ciò che esponevano, se stessi, non fosse una forma autobiografica ma al contrario una narrazione sofisticata. I due artisti si oppongono a vari aspetti dell'arte come della vita comune: all'uso della materia, anzitutto, così come si presentava nella scultura classica e come in Inghilterra ribadiva la figura preponderante di Henry Moore; al diario intimo e scabroso che scaturiva dalle azioni dell'Aktionismus così come dei primi performer; alla

Judy Chicago, **Suzanne Lacy**, **Sandra Orgel** e **Aviva Rahmani**, *Ablutions*, 1972. Los Angeles, Women House.

Ana Mendieta, *Rape Scene*, Monfit Street, Iowa City, Iowa, 1973

nuova regola imposta al look dei giovani dalla moda dei Beatles, dei Rolling Stones e in generale da una rivoluzione che era presto diventata paradigma. Ne nacque una serie di azioni tra cui la più nota è *The Singing Sculpture* (1970, Nigel Greenwood Gallery, Londra): Gilbert & George stettero per cinque giorni a cantare la canzone popolare "Underneath the Arches", vestiti e pettinati come rispettabili provinciali, nello spazio circoscritto di un tavolo su cui erano saliti, per sette ore al giorno, a dimostrare la serietà dei loro intenti. Piccoli passi di danza, il rito di scambiarsi guanto e bastone ogni volta che riprendeva la canzone, ma soprattutto il fatto che i loro volti fossero dipinti d'oro e argento, ribadiva che non stavano presentando se stessi ma mostrandosi in quanto statue, con un aggancio tanto esplicito quanto contraddittorio rispetto alla tradizione[29].
Su una linea simile, ma senza le medesime implicazioni di critica sociale, si pone *Senza Titolo (con Cavallo)* di Jannis Kounellis (1972, Galleria Sonnabend, New York), che l'artista pertinacemente ha descritto come un "quadro" al pari, peraltro, di eventi simili come

Gilbert & George, *The Singing Sculpture*, 1970. Londra, Nigel Greenwood Gallery.

la stanza riempita di cavalli presso la galleria romana l'Attico (1969): l'italo-greco ci si mostra sotto forma di statua equestre, in sella a un cavallo vero e bardato con morso e staffe moderni, ma regge con la mano una maschera che lo trasforma in un condottiero greco, in una crasi tra contemporaneità occidentale e immaginario classico mediterraneo.
L'italiano Luigi Ontani ha dato luogo a tableaux vivants ricostruendo immagini suggerite dalla storia della pittura e dell'iconografia: per esempio in *Bacchino posa* (1973) l'artista si presenta nudo su di un sontuoso divano, ma basta un grappolo d'uva utilizzato come oggetto che copre il volto, il pube, i piedi, o che viene sbocconcellato, per consentire di passare a una lettura mitologica dell'immagine. Ciò che vediamo non è Ontani ma Bacco, un "baccontani" che, nelle sue parole, proviene dal gioco infantile delle belle statuine non meno che dalla storia della pittura e che mostra "la pervasività della vanità"[30].
Siamo entrati nell'ambito della performance come modo per raccontare il narcisismo e la sua invadenza nel nostro tempo, così importante soprattutto nell'ambito femminile. Molte donne hanno tratto da tali espedienti linguistici non più un sistema per mostrare la loro liberazione, ma al contrario la nuova schiavitù ai dettami della seduzione. L'operato della francese Orlan risente ancora della cruenza tipica delle prime performance, ma si serve di un vocabolario del tutto nuovo e mediatizzato: la sua settima operazione di chirurgia plastica intitolata *Omnipresence* (1993, Galleria Sandra Gehring, New York) venne trasmessa in diretta nei maggiori musei del mondo, mentre la sala operatoria, trasformata in un atelier con l'aiuto di stilisti e designer, era gremita di traduttori e cameramen. L'artista, che ha iniziato con l'inseguire e sottolineare tipologie correnti ma anche eterne di bellezza, per esempio la Simonetta Vespucci che fu modella per la Venere di Botticelli, in seguito ha imboccato la strada inversa e ora si fa progressivamente impiantare protesi facciali deformanti. L'uniformarsi a un modello diventa negli anni novanta un problema tale, che un'intera generazione si ammala di bulimia o anoressia, inclusa l'icona più efficace del decennio: Lady Diana.
È incrociando tematiche come queste con una forte tensione verso la forma classica che si comprendono le performance di Vanessa Beecroft. L'artista italiana ha espanso questo linguaggio fino a includere un casting professionale, truccatori, tecnici delle luci. Le sue azioni non hanno mai previsto la sua presenza sul palco, ma già agli esordi, nel 1993 (Galleria Luciano Inga Pin, Milano), coinvolgevano ragazze chiamate a indossare abiti specifici

Luigi Ontani, *Tableau vivant*, 1973.

Orlan, *Le baiser de l'artiste*, 1976-1977. Collezione dell'artista.

– in quell'occasione i suoi, più tardi indumenti firmati da grandi stilisti –, a muoversi lentamente, a non guardare il pubblico in modo da non stabilire con esso una qualsiasi complicità: a comporre insomma un'immagine che ha come sfondo l'iconografia delle bagnanti e come motivo psicologico la ripetizione di sé, della propria ricerca di bellezza, della propria ossessione per un corpo uniforme a quello altrui e rispondente a canoni benaccetti[31].
Il vasto impiego di mezzi professionali, comunque, dimostra che nella performance si è aperta una fase nuova: l'evento si presenta preparato come un set cinematografico, la regia è sempre più simile a quella di una pièce teatrale, il basso impiego della tecnologia degli anni sessanta e settanta è sostituito da un apparato di mezzi sovente poderosi e che necessitano di vaste risorse economiche: le norme della tecnica, dello spettacolo e dei soldi entrano in un linguaggio che, quarant'anni prima, era nato per riportare il corpo alla sua naturalità.

Protesi, plastiche, mutazioni

Da questi esempi emerge però anche un altro elemento, quello del corpo mutante che espone l'impatto di protesi e altri futuribili innesti sulla nostra materialità. Antesignana fu la tedesca Rebecca Horn, che dopo essere stata costretta a un anno di sanatorio ha incominciato a inventare prolungamenti degli arti che le consentissero di comunicare: di qui performance come *Arm Extensions* (1968), in cui le braccia erano prolungate da due lunghissime maniche rosse e il corpo risultava costretto in una bendatura incrociata; *Finger Gloves* (1972), in cui l'artista indossa guanti tali da prolungarle le dita fino a terra: impedimento e sviluppo corporeo, evoluzione e involuzione si legano strettamente.
L'iter di questo tema porta ad azioni come *Event for Stretched Skin* (1976, Makigallery, Tokyo) dell'australiano Stelarc, in cui per ventisette volte si fece alzare da terra sostenuto solo da uncini conficcati sottopelle e collegati a cavi, intesi come linee di tensione che rendevano visibile la forza di gravità e, al tempo stesso, il desiderio di sfuggirvi. Ampio spazio alla tecnologia ha dato Stelarc nel *The Third Hand* (Tokyo, 1976-1980): un ingegnere ha costruito per lui un terzo braccio collegato da elettrodi al suo ventre e alle gambe, che l'artista imparò a dominare solo dopo mesi di pratica. Proseguendo in una direzione simile, Marcel-Lí Antúnez Roca ha fatto manovrare al pubblico una serie di ganci che gli deformavano il viso e ne guidavano i movimenti in *Epizoo* (1994); più sottilmente, Jana Sterbac nel 1993 (Aperto, Biennale di Venezia) ha reimmesso il suo corpo femminile in un'antica crinolina, questa volta però costruita in ferro e munita di ruote telecomandate. Come a chiudere il cerchio, la libertà guadagnata negli anni sessanta diventa, tra aspirazioni al look e soggiacenza al controllo della tecnologia, una nuova prigione[32].

Rebecca Horn, *Arm Extensions*, 1970.

Eventi di gruppo: happening, Fluxus, arte relazionale

La fuga dalla forma quadro era avvenuta negli Stati Uniti appena dopo che il *dripping* di Pollock e tutta l'action painting ebbero mostrato l'importanza del processo esecutivo dell'opera; nacque però anche in opposizione a questa stessa pittura, concepita per condurre a un prodotto finale da esporsi all'interno di *white box*, gallerie asettiche in cui la presenza umana era quasi un disturbo. Già nel 1952 Robert Rauschenberg aveva partecipato, con i suoi monocromi bianchi che fungevano da schermi per la luce, a un evento collettivo che può essere considerato il primo happening *ante litteram*, organizzato da John Cage al Black Mountain College in North Carolina: l'azione nacque come una composizione musicale, cioè all'interno di un lasso di tempo preciso che fungeva da cornice. In questo tempo stabilito ciascuno degli intervenuti faceva la propria parte, suonando il piano, danzando, recitando poesie, offrendo bevande[33].

In un contesto diverso ma a quello connesso per filiazioni culturali e amicizie – la scuola newyorkese di Hans Hofmann –, si formò colui che per primo avrebbe dato una teoria a ciò che egli stesso definì "happening", Allan Kaprow. Il termine è connesso alle idee musicali di John Cage, in quanto implica l'accettazione di quanto accade (*to happen*) all'interno di un tempo e un luogo prefissati. Kaprow teorizzò e mise in pratica eventi in cui una parte era stata decisa dall'autore, lasciando libero il pubblico di dare forma compiuta all'operazione. In questo modo veniva sovvertita l'idea di quadro salutata dal critico Clement Greenberg come l'unica possibile, ovvero astratto e composto da un colore tanto piatto da risultare tintura. Al contrario Kaprow, che pure riconosce in un suo saggio l'influenza di Pollock sull'happening, ne sottolinea la continuità anche con l'assemblage e con tutti gli effetti dovuti all'espansione del collage cubista cui pure Greenberg aveva dedicato un'importante riflessione[34]. La prima sua realizzazione pratica rilevante furono i *18 happenings in six parts*, presentati alla Reuben Gallery di New York nel 1959. Lo spazio venne diviso in tre sale usando fogli di plastica traslucida, su cui erano state dipinte parole e incollati gli oggetti più disparati tra cui grappoli di frutta di plastica. I muri erano animati da proiezioni di film e diapositive; la colonna sonora erano dischi, strumenti giocattolo e poesie. Gli intervenuti erano invitati a svolgere le attività più diverse, a seguire istruzioni su cosa fare, quando spostarsi, quando applaudire: fu in sostanza la prima opera in cui il pubblico, da semplice spettatore, diventava anche autore, e in cui l'aspetto estetico dell'opera cedeva il passo all'importanza dell'interazione umana. Lo stesso accadde negli happening successivi, per esempio *Yard* (1962), in cui il pubblico era invitato a camminare su un mucchio di copertoni e a spostarli a proprio piacimento.

John Cage, *John Cage che prepara un piano*, anni sessanta.

Allan Kaprow, *18 happenings in six parts*, Reuben Gallery, New York, 1959.

L'evento ebbe luogo nello stesso chiostro della chiesa in cui Claes Oldenburg aveva organizzato una serie di eventi intitolata *Ray Gun Show*, concepita come una sorta di incrocio tra teatro e pittura. In quest'ambito Oldenburg realizzò *The Street* (1960), un ambiente che sintetizzava la vita quotidiana nel Lower East Side di New York. Insieme a Pat Muschinski diede luogo a un'azione in cui i loro corpi apparivano coperti di bende, colla, legno, sporcizia e tutto ciò che poteva ricordare i lati abietti della vita comune: diversamente dal contemporaneo Aktionismus, però, questa atmosfera non aveva nulla di lugubre né tantomeno di sacrale. Nella stessa serie di eventi Jim Dine aveva messo in scena il suo *Smiling Workman* (1960): con il volto dipinto di rosso, come il mantello che lo ricopriva, l'artista scrisse a grandi caratteri blu e arancioni, su di un foglio per terra, la frase "I love what I'm doing": l'America non ha sensi di colpa da smaltire. Il nuovo corso nasce in un clima di entusiasmo ed è mosso anche dal desiderio di valorizzare la vita così com'è, ogni giorno. I tempi degli irascibili che si incontravano al Cedar Bar, la generazione scontenta dell'immediato dopoguerra, cedette il posto almeno per qualche anno a un nuovo spirito vitale.

Il più famoso e forse l'ultimo rappresentante di tale spirito fu Andy Warhol, che pur nel suo mutismo teorico propose uno sviluppo estremo di questa estetica. Al di là dei suoi quadri, delle sue manifestazioni più legate alla firma personale, va ricordato che la sua Factory fu una sorta di ditta a getto continuo e un contenitore di happening senza tregua, in cui un'équipe sempre fluttuante inventava riviste come "Interview", gruppi rock come i Velvet Underground, film sperimentali come *Empire* o commerciali come *Flesh*: produzioni editoriali, musicali, cinematografiche si intrecciavano a una vita collettiva aperta ai nuovi arrivati. L'opposizione alla cultura dominante, che pure era presente all'inizio e che caratterizzò anche la nascita della pop art, nel corso degli anni sessanta e nello sguardo lungimirante di Warhol si trasformò in un'altra ala del trend vincente, in un sistema di comunicazione rivolto ai giovani ma non per questo polemico con la società americana. Lo stesso comparire di Warhol alle feste, con i suoi jeans e la parrucca bianca d'ordinanza, divenne una performance ricorrente che decretava il successo o meno di un party. Warhol fu insomma un interprete consapevole dell'uniformità giovanilistica che si andava formando come nuovo ambito consumistico.

Fluxus & dintorni

Le spinte critiche continuarono in settori diversi della comunità artistica, per esempio tra coloro che si affiliarono a Fluxus[35]. Fluido per definizione e avvolto in un polverone storiografico, questo fenomeno è dubbio persino quanto all'atto di nascita: qualcuno lo pone nel 1962, anno del festival musicale di Wiesbaden, altri lo anticipano di un anno e lo spostano a New York, dove il gruppo era già composto anche da Yoko Ono, Alison Knowles, Ay-O, Bob Watts[36]. L'influenza di Cage si estese anche a coloro che frequentarono la New School of Social Research di New York, dove un gruppo di giovani seguì il corso di musica elettronica tenuto da Richard Maxfield: tra gli allievi Georges Maciunas, George Brecht, La Monte Young, Al Hansen, Dick Higgins, Jackson Mac Low, ovvero il nucleo americano di Fluxus. Molti ricordano tuttavia come la componente europea, che comprendeva Ben Vautier, Ben Patterson, Daniel Spoerri, Wolf Vostell, gli italiani Walter Marchetti, Giuseppe Chiari e Gianni Emilio Simonetti, sia stata in fondo la più attiva sebbene non sul piano teorico, quasi tutto affidato a Maciunas e Brecht.

Molti di loro hanno volutamente perso il treno della fama, rigettando le regole del sistema dell'arte e in generale dell'alta visibilità; il fatto che siano stati coerenti fino in fondo, rifiutando di entrare nei musei o di vendere la propria firma, non è però sufficiente per renderli marginali in una ricostruzione storica. Il problema è la difficoltà della ricostruzione, malgrado i numerosi archivi fotografici come quello italiano di Francesco Conz, perché il genere di azioni cui diede luogo la compagine fu svariata e spesso votata alla distruzione istantanea delle prove.
Qualunque cosa sia stata e dovunque sia nata, ciò che chiamiamo Fluxus ha inventato gli *events* o *concept events* – il termine è di George Brecht –, che assumevano dal linguaggio musicale l'idea di uno spartito minimo di base: sparare a palloncini pieni di colore per ottenerne dipinti casuali (Niki de Saint Phalle, 1961), sgocciolare da una teiera in una bacinella stando in piedi su una scala (George Brecht, *Drip Music*, 1962, Copenaghen), suonare un violoncello con due archetti (Ben Patterson, *Wuppertal* 1962), tenere una lezione dallo studio di Walter De Maria contro l'arte da museo (Henry Flynt, 1963, New York), chiedere a dei passanti come raggiungere un medesimo luogo (Stanley Brown, 1964, Berlino), mettere in scena un'opera suonata da un robot di ferraglie vicino alla Porta di Brandeburgo (Nam June Paik, 1965, Berlino), suonare il violoncello mentre due televisori coprono il seno della musicista, in modo da ritrasmettere al pubblico la propria immagine riflessa appunto in colei che esegue l'opera (Charlotte Moorman e Nam June Paik, *Tv Bra for a Living Sculpture*, 1969), gestire un ristorante (Daniel Spoerri), preparare e poi vendere oggetti di nessun rilievo come nei baracchini nizzardi di Ben Vautier. Un'altra nozione importante nata nell'ambito di Fluxus è quella di Intermedia: nulla a che fare con il mondo dei computer, considerando che siamo nei primi anni sessanta. Il punto era, ed è rimasto a lungo, quello di non considerare cogenti le barriere tra musica, teatro, danza, pittura e quant'altro si manifesti come azione creativa. Secondo la nozione di Intermedia formulata da Eric Andersen, "l'opera è aperta e sottoposta a un cambiamento continuo, perché include lo spettatore. Non si può fare a meno di partecipare a tale opera, anche solo attraverso la semplice osservazione"[37].

Moorman e **Nam June Paik**, *Tv Bra for a Living Sculpture*, Howard Wise Gallery, New York, 1969.
Hélio Oiticica, *Ninho of Mangueria with Parangolé P 15* (Cape 11) "I Embody Revolt", 1967. Centro de Arte Hélio Oiticica

L'estetica della partecipazione
L'arte fondata sulla partecipazione e sulla commistione autore-pubblico, di cui si è parlato in precedenza riguardo a Fluxus e agli happening, è stata ampiamente riscoperta nei tardi anni ottanta, dopo la fine dell'ondata neoespressionista, e soprattutto negli anni novanta, con quella che Nicholas Bourriaud ha definito, sulla scorta del filosofo Mafessoli, "estetica relazionale"[38].
Per comprendere appieno questo nuovo corso occorre comunque fare un passo indietro e ritornare agli anni sessanta, giacché le nuove tendenze si sono avvalse (ma vi hanno anche contribuito) della rivalutazione di operazioni precedenti. Non a caso la Documenta X del 1997, in cui la curatrice Catherine David ha voluto sottolineare il ruolo dell'arte relazionale, si apriva con due protagonisti rivalutati dell'arte brasiliana, Lygia Clark e Hélio Oiticica, nonché dell'italiano Michelangelo Pistoletto. Indaghiamo quindi il loro operato e, al tempo stesso, forniamo qualche esempio del contesto in cui si trovarono a operare.
Aderente dapprima, e poi ribelle, all'estetica concretista di Max Bill, Lygia Clark ha pubblicato insieme a un gruppo di amici già nel 1959[39] un manifesto in cui propone l'allontanamento da un'estetica razionalista, formalista e centrata sui valori della percezione. Al contrario, il suo lavoro intendeva porsi da quel momento in poi come occasione di partecipazione; esso non doveva implicare una durata, come per le successive azioni Fluxus, ma il semplice istante in cui un atto provocato da un oggetto univa gli spettatori. Per esempio: respirare insieme (1968), mettersi una maschera con specchi al posto delle lenti (1976), congiungersi o disgiungersi secondo la forza imposta a due polsiere da guanti in cui erano stati cuciti dei magneti (1968), utilizzare insomma ciò che l'artista definì nel 1964 "trailings" e nel 1968 "oggetti relazionali". "Ogni trailing è una realtà immanente che si rivela nella sua totalità durante il tempo espressivo dell'attore-spettatore" scrive nel 1964; in questo senso gli oggetti creati non erano debitori dell'inconscio o dell'assurdo impliciti nell'oggetto dada-surrealista, ma erano anzi cose comuni, semplicemente da usare o da fare, come una scultura da tenere in tasca o un nastro di Mœbius creato con carta e forbici invece che, come accadeva nelle sculture di Max Bill, con materiali aulici come il marmo. Rispetto a happening e performance classici vengono meno sia l'insistenza sul corpo, sia la volontà di immergere lo spettatore in un evento di durata specifica. "Qui non è questione di partecipazione per la ricerca in sé

della partecipazione" scrisse la Clark in un documento del 1965, "né di aggressione per la ricerca dell'aggressione, ma piuttosto si cerca di fare in modo che i partecipanti investano di significato il loro gesto e in questo modo il loro atto sia nutrito di pensiero, in un processo che conduca alla luce la libertà dei partecipanti"[40]. L'esito più spettacolare di questa attività fu l'azione in cui si offrì come vassoio a un gruppo di amici, che dal suo corpo mangiarono spaghetti: intitolata *Baba antropofágica* (1973), l'operazione tendeva ad abolire le barriere tra l'io e il tu dando luogo a un corpo collettivo.
Il Brasile del resto fu fecondo di esperienze che andavano nella medesima direzione: gli abiti intitolati *Parangolé* (1964) da Hélio Oiticica erano costruiti perché diversi individui potessero danzarci, camminarci, agirci dentro come se il loro sé fosse stato rivestito e omaggiato. Lygia Pape inventò invece un unico abito, *Divisor* (1968), che si estendeva come un grande lenzuolo dentro al quale spuntavano, attraverso appositi fori, le teste di un gruppo di persone che attraverso questo dispositivo diventavano, da individui, unità. In queste e altre esperienze viene sottolineato come lo scambio non sia necessariamente piacevole, né facile, evidenziando conflitti e differenze.
Altri esperimenti di simile impatto vanno ascritti all'argentino David Medalla: il suo *Bubble Machine* (1964) era una macchina che generava bolle ricordando le cellule, ma tale struttura cellulare poteva agevolmente riferirsi anche alla sfera sociale. Ne nacquero opere come *Porcelaine Wedding* (1974), in cui una coppia giace nuda mentre una serie di partecipanti coprono due corpi di creta, con riferimento alla creazione in senso biblico ma anche con un richiamo al panteismo: non è un Dio trascendente, ma la comunità immanente a generare la vita. In *A Stitch in Time* (1968-1972), l'artista ha invitato gruppi successivi di persone a cucire su una lunga striscia di cotone bottoni, pezzi di stoffa e ricami. L'oggetto che ne è derivato, molle e a forma di amaca, è una sindone della collettività e del suo stesso autoregolarsi. Un'enfasi palese sui processi collettivi è stata posta anche dai "popular myths" di Marta Minujin, argentina anch'ella e in contatto sia con Fluxus sia con Kaprow: tra le sue azioni ricordiamo l'avere esposto, in occasione della Biennale di San Paolo del 1977, un obelisco identico per dimensioni a quello di Buenos Aires, ma giacente su un fianco e fatto di un dolce tipico del Natale argentino. L'obelisco fu tagliato a pezzi e offerto al pubblico, in modo tale da demitizzare l'oggetto; l'opera si poneva inoltre come un dono piacevole e conviviale.
È legittimo chiedersi perché queste e altre esperienze nacquero in Sudamerica opponendosi, come si è detto, alle tendenze concretiste. In realtà in quella radice era già implicito l'elemento della partecipazione, considerando che le opere nate in quell'alveo chiamavano in causa la risposta percettiva dello spettatore. E non è un caso che dalla stessa radice sia nata, in Europa, una serie di esperienze vicine a quelle brasiliane anche se meno radicali. Non si capisce il lavoro di Raphael Soto, di Victor Vasarely, di Enzo Mari se non si tiene conto della parte che spetta a chi guarda nel ricomporne percettivamente e mentalmente i frammenti. Ed è d'obbligo a questo punto citare le istanze partecipative che stavano alla base di azioni emerse nei primissimi anni sessanta in tutta l'arte che, non per nulla, nacque da gruppi che vollero farsi conoscere in quanto tali, cioè ponendo la minima enfasi possibile sulla soggettività. In Italia furono attivi il Gruppo T e il Gruppo N, tra l'altro molto vicini a Piero Manzoni. In Germania ricordiamo il Gruppo Zero di Düsseldorf, in Francia il Groupe de recherche d'art visuel che continuò a mescolare opere "ottiche" e sperimentazioni più ardite: lo stesso François Morellet si ritrovò a essere autore di griglie bidimensionali ingannevoli per chi guarda e di un evento che intese trasformare un'intera giornata a Parigi in un'opera d'arte.
Solo attorno al 2000 alcune mostre hanno iniziato a tenere conto del ruolo di queste

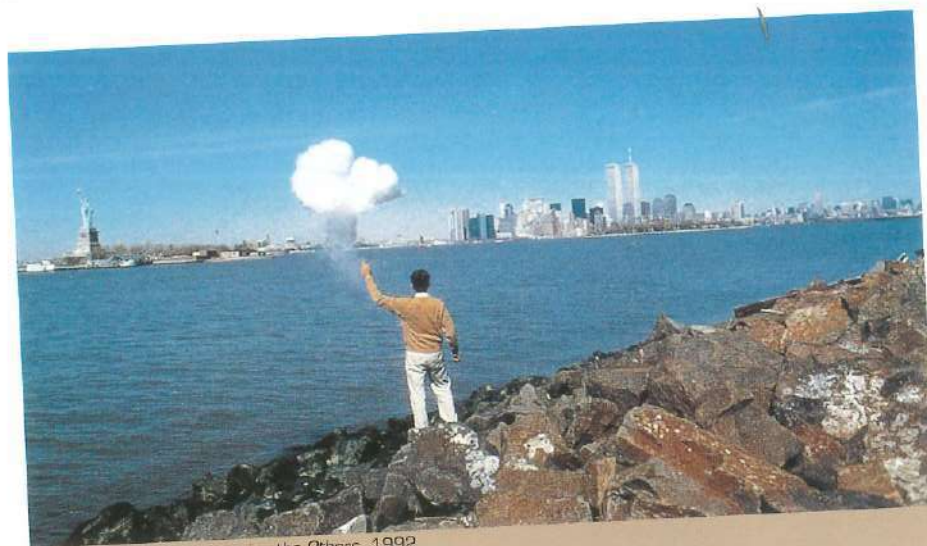
esperienze come precedenti dell'estetica relazionale. Almeno il pubblico italiano, comunque, dovrebbe potere indagare su quale intreccio ancora poco sbrogliato dagli storici abbia legato il lavoro di Lucio Fontana come docente in Argentina e coautore del *Manifiesto blanco* (1946); il suo agire gestuale e spesso centrato sul processo del fare nei quadri con buchi e tagli, la sua presenza a sostegno di artisti milanesi come Manzoni e il Gruppo T, la sua stessa capacità di coinvolgere gli spettatori in sculture ambientali, lo sguardo attento a tutto ciò che riguardava l'arte cinetica e optical. La sua sola persona prova come tutti questi aspetti, che noi studiamo come fenomeni discreti, siano in realtà legati dal desiderio di ridefinire il ruolo dell'autore in favore di un dialogo con chi guarda. Torniamo, come accennato, a rileggere l'iter di Michelangelo Pistoletto. Già i suoi "quadri specchianti" degli anni sessanta includono lo spettatore e si propongono non solo come immagini, ma anche come cornici per configurazioni e accadimenti successivi, sempre

Lygia Clark, *Baba antropofágica*, dalla serie *Collective Body*, 1973.

Michelangelo Pistoletto, *Globe [Sfera di giornali]*, dalla serie *Oggetti in meno*, 1966-1968 (performance).
Vanessa Beecroft, *Performance*, 2001.

diversi e irripetibili. La serie degli *Oggetti in meno* (1965-1966) era nata per essere esposta in modo da intralciare lo spettatore e spingerlo a interagire. Alcuni erano stati pensati per favorire gli incontri, come un quadro da pranzo con due sedie o una struttura d'appoggio per consentire alle persone di chiacchierare comodamente in piedi. Pistoletto pubblicò nel 1967 un manifesto in cui dichiarava di avere liberato il suo studio e di volerlo aprire ai giovani artisti come luogo di esposizione. Fu anche il momento in cui teorizzò, con la felice definizione del "passo di fianco", sia il mutamento dei propri metodi espressivi sia la possibilità di considerare valida l'espressione di chiunque, in un'ottica di collaborazione anche tra professionalità e attitudini differenti. Intanto era già incominciata la sua attività performativa in senso proprio: dopo avere fondato il gruppo dello Zoo incominciò a organizzare eventi teatrali di strada; a Corniglia con la popolazione locale, nella vicina Vernazza, ad Amalfi nell'ambito della mostra "Arte Povera - Azioni Povere", dove la *Sfera di giornali* (1966-1968) venne trascinata da un gruppo di amici, familiari, artisti, critici, bambini e adulti del luogo. Questi elementi sono prodromi che spiegano e motivano la fondazione di Cittadellarte in un'antica filanda di Biella (1999), dove convivono e si incontrano artisti, intellettuali, industriali e altri soggetti sociali: di qui anche la fondazione di Love Difference (2002), un partito che si propone di svolgere non un'attività direttamente politica ma un ruolo di mediazione tra culture.

Sguardo sugli anni novanta e oltre

Negli anni novanta queste tematiche si svilupparono ereditando dagli anni settanta una doppia attitudine: l'importanza data più al processo di realizzazione che al prodotto finito, e il desiderio di creare microcosmi di convivenza ed esperimenti pratici di utopia; pertanto, lo scandalo visivo e il desiderio di stupire persero progressivamente spazio. I cumuli di caramelle, cioccolatini, dolcetti che Felix Gonzalez-Torres offriva al pubblico, pur non esponendosi mai in prima persona, avevano all'inizio dell'azione lo stesso peso dell'artista[4]. Offrendone, e quindi offrendosi, Gonzalez-Torres impone al pubblico di privarlo metaforicamente della sua integrità fisica: amore come malattia, così come suggeriva quell'Aids che lo uccise. Rirkrit Tiravanija, thailandese, concepisce le mostre come luoghi dove si beve il tè, si consente un momento di pausa su una pedana o una tenda, si offrono bevande, cibi e un ambiente tale per cui l'opera diventa la relazione tra chi vi partecipa. Lucy Orta entra in contatto con gruppi sociali emarginati e fa loro cucire abiti collettivi, spesso molto gradevoli, capaci di unire un gruppo di persone in un fiore. Questi vestiti-rifugio, che l'artista fa indossare ai loro autori, si presentano come architetture modulari che con l'architettura condividono una funzione sociale.
Marie-Ange Guilleminot regala per la strada abiti ottenuti da calze, offre massaggi e altre forme di doni, interagendo con il pubblico di aree degradate come i sobborghi urbani e addirittura le città bombardate dall'atomica; Chen Zhen fa diventare tamburi, ricoprendoli di pelle tesa, letti, divani, sedie recuperati dai mercatini cinesi, in modo tale da offrire al pubblico la possibilità di suonarli. Cai Guo-quiang prepara fuochi d'artificio che esplodono in presenza di piccoli o grandi gruppi di persone, che riprendono la tradizione cinese della polvere pirica.
Sempre più spesso gli artisti tendono ad abbandonare nozioni molto legate a quelle di individuo singolo, come l'idea di stile o di creazione personale, riunendosi in gruppi che agiscono insieme: solo in Italia Multiplicity, Stalker, A12, gruppi che hanno a che fare con interessi urbanistici o sociologici: concepire un evento implica infatti, a questo punto, anche costruire un luogo, fino a far sì che i confini dell'happening sfumino verso interventi di public art. Ma questo è un altro capitolo.

Cai Guo-quiang, *Encountering the Others*, 1992.

[1] Cfr. due saggi che tracciano un percorso sintetico ma preciso della deflagrazione del quadro nello spazio e nel tempo: G. Celant, *Dal Futurismo alla Body Art*, La Biennale di Venezia, Venezia 1977; D. Waldman, *Collage, Assemblage and Found Objects*, Phaidon Press, London 1996.
[2] Si allude qui ad artisti come Bruce Nauman, Urs Luthi, Cindy Sherman, Bill Viola, Nan Goldin, Pipilotti Rist, Matthew Barney, Mona Hatoum e molti altri, che hanno mostrato il corpo proprio attraverso immagini fotografiche o video. In qualche caso, tuttavia, come gli slide show di Nan Goldin, le immagini sono state supportate dalla presenza fisica dell'artista. Per questo sono stati inclusi nella maggior parte della letteratura sulla performance: cfr. L. Vergine, *Body Art e storie simili – Il corpo come linguaggio* (1974), Skira, Milano 2000; AA.VV., *Out of Actions: between performances and the object, 1949-1979*, catalogo della mostra, Museum of Contemporary Art, presso il Greffen Contemporary, Los Angeles 1998, Thames & Hudson, London 1998; T. Warr e A. Jones, *The Artist's Body*, Phaidon Press, London 2000; e ancora il classico R.L. Goldberg, *Performance – Live Art since 1960*, Thames & Hudson, London 1976. Questo volume, in cui si dà notevole importanza anche all'aspetto performativo in arti tangenti rispetto a quelle visive, come la danza, la musica performativa in concerto, il teatro, sottolinea un'altra lacuna di questo saggio, o piuttosto una scelta di campo meno interdisciplinare; in realtà è pressoché impossibile distinguere l'evolversi della performance "artistica" da quanto, come è stato detto, è accaduto in tali diversi settori nei medesimi anni.
[3] Su questo tema, cfr. F. Naldi, *I'll be your mirror – Travestimenti fotografici*, Cooper Castelvecchi, Roma 2003, fino a p. 127.
[4] Sul rapporto arte sperimentale/democrazia rappresentativa cfr. A. Vettese, *A cosa serve l'arte contemporanea*, Allemandi, Torino 2001.
[5] Oltre a *Gli strumenti del comunicare*, trad. it. Il Saggiatore, Milano 1964, cfr. anche M. McLuhan e Q. Fiore, *Il medium è massaggio* (1968), trad. it. Feltrinelli, Milano 1969. Il libro, tra l'altro, concepito con una grafica innovativa, propone la trasformazione della lettura in una pratica performativa con partecipazione creativa di chi lo sfoglia.
[6] S. Sontag, *Malattia come metafora*, trad. it. Einaudi, Torino 1982. Interessante come la Sontag sottolinei la portata performativa della malattia, che è stata nei secoli interpretata come un atto simbolico più che come uno stato patologico; una posizione che peraltro l'autrice condanna, soprattutto nel successivo *AIDS come metafora*, trad. it. Einaudi, Torino 1990, in quanto induce a strumentalizzare la malattia medesima e a colpevolizzare il malato. Le notazioni della Sontag sono tanto più interessanti quanto più si legano alla sua stessa riflessione sugli happening: *Happenings: An Art of Radical Juxtaposition* (in *The second Coming*, 1962, poi in *Against Interpretation*, Oktagon Books, New York 1982, pp. 263-274.
[7] Nel campo artistico-visivo possiamo individuare un primo momento di ritorno al tema negli anni novanta con J. Deitch, *Artificial Nature*, catalogo della mostra, Dakis Joannou Foundations, Atene 1990; Id., *Posthuman*, catalogo della mostra, Musée Pully, Losanna, e Castello di Rivoli, Torino 1992; cfr. inoltre A. Caronia, *Il corpo virtuale*, Muzio, Padova 1996; F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti*, Costa & Nolan, Genova 1997. In relazione all'arte femminista, cfr. D.J. Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* (1985), ora in *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, London 1991, pp. 149-181.
[8] In relazione alle sperimentazioni teatrali cfr. in particolare J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1967; J. Beck e J. Malina, *Il lavoro del Living Theatre*, Ubulibri, Milano 1982; L. Bentivoglio, *Il teatro di Pina Baush*, Ubulibri, Milano 1991; P. Bausch, L. Childs, M. Graham, *Discorsi sulla danza*, Ubulibri, Milano 1994.
[9] La letteratura di riferimento può essere in realtà assai più vasta, incominciando con il *corpus* di De Sade (trad. it. Mondadori) e quello di Freud (trad. it. Bollati Boringhieri), fino a includere R.D. Laing, *L'io diviso*, trad. it. Einaudi, Torino 1969; G. Deleuze, *Masochismo e Sadismo*, trad. it. Jota Libri, Milano 1973; M. Foucault, *Sorvegliare e punire, nascita della prigione*, trad. it. Einaudi, Torino 1976; J. Baudrillard, *Della seduzione*, trad. it. Cappelli, Bologna 1980; Y.-A. Bois e R. Krauss, *L'informe: mode d'emploi*, Centre Pompidou, Paris 1997.
[10] Sull'origine della performance in riferimento all'action painting, cfr. H. Rosenberg, *The American Action Painters*, in "Artnews", dicembre 1952, pp. 22-23. Vi si dice che "La nuova pittura ha rotto qualsiasi distinzione tra l'arte e la vita (...) poiché il pittore è diventato un attore, lo spettatore deve pensare a se stesso usando il vocabolario dell'azione".
[11] Cfr. G. Mathieu, *Towards a New Convergence of Art, Thought and Science*, Paris 1960, citato da T. Warr e A. Jones, *op. cit.*
[12] Cfr. M. Cossu, A. Monferini, S. Osaki, *Giappone all'avanguardia - Il gruppo Gutaj negli anni Cinquanta*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma (5 luglio - 20 dicembre), Electa, Milano 1990.
[13] J. Yoshihara, *Manifesto Gutaj*, in "Geijutsu shincho", dicembre 1956, trad. it. in M. Cossu, A. Monferini, S. Osaki, *op. cit.*, pp. 165-167.
[14] Cfr. Y. Klein, *Le vrai devient réalité*, in "Zero" n. 3, luglio 1961, trad. it. *Yves Klein*, catalogo della mostra, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato (23 settembre - 21 gennaio 2001). Cfr. anche T. McEvilley e Y. Klein, *Messenger of the Age of Space*, in "Artforum", gennaio 1982, pp. 38-51.
[15] Cfr. P. Manzoni, *Alcune realizzazioni, alcuni esperimenti, alcuni progetti*, Milano 1962, ora in F. Battino, *Piero Manzoni*, Scheiwiller, Milano 1989.
[16] G. Brus, *Das Intrem*, 1963, poi in "Beiblatt zur Photo Edition", 1970, pagina Das Intrem, 1963, citato da T. Warr e A. Jones, *op. cit.*, p. 95.
[17] Si noti come numerose performance degli azionisti viennesi abbiano avuto luogo nell'ambito di congressi politici organizzati da un gruppo di studenti dell'Università di Vienna; i loro interventi provocatori erano tesi a discutere la funzione dell'arte nella società tardo-capitalista.
[18] Interessante notare come le azioni viennesi, pur più precoci e provocatorie rispetto a quelle nate negli anni sessanta in America, siano assai meno note. Una storiografia meno agguerrita di quella statunitense le ha senza dubbio penalizzate, ma è suggestivo immaginare che una qualche censura sia nata anche in relazione all'imbarazzo in cui hanno messo il loro pubblico, che si è trovato a essere spettatore non solidale e non protettivo.
[19] Le azioni di Beuys nel loro succedersi sembrerebbero rappresentare ciò che, nell'intera storia della performance, è il passaggio dal comportamento del singolo a situazioni in cui questo scompare, per lasciare posto a relazioni tra persone mediate da oggetti. Nella vasta bibliografia, cfr. a tale proposito D. Kuspit, *Joseph Beuys, The Body of the Artist*, in "Artforum", estate 1991, pp. 80-86.
[20] Cfr. AA.VV., *Yayoi Kusama*, Phaidon Press, London 1999.
[21] In T. Warr e A. Jones, *op. cit.*, p. 117. Cfr. anche G. Celant, *Dirty Accony*, in "Artforum", novembre 1980, pp. 76-83.
[22] Cfr. C. Burden, *Beyond the Limits*, 1996, citato da T. Warr e A. Jones, *op. cit.*
[23] Cfr. il numero speciale di "Flash Art International" sull'arte dell'Unione Sovietica, novembre 1988.
[24] Sul rapporto performance-femminismo cfr. L. Lippard, *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art*, in "Art in America", maggio-giugno 1976, pp. 73-81; L.C. Jones, *Transgressive Femininity: Art and Gender in the 1960s and 70s*, in *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, catalogo della mostra, Whitney Museum of American Art, New York 1993, pp. 33-57; E. De Cecco e G. Romano, *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni ottanta a oggi*, Postmediabooks, Milano 2002; inoltre, su alcuni singoli casi: M. Kelly, *Woman-Desire-Image*, ICA Documents, London 1984, pp. 300-331; T. Castle, *Carolee Schneemann, the Women Who Used Her Body as Her Art*, in "Artforum", novembre 1980, pp. 64-70; C. Schneemann, *More Than Meat Joy*, a cura di B. McPherson, Grove Press, New Paltz, New York 1968, pp. 11-12; M. Roth, *Toward a History of California Performance*, in "Arts Magazine", febbraio 1978 (part One) e giugno 1978 (Part Two).
[25] Cfr. soprattutto R.L. Goldberg, *op. cit.*; L. Vergine, *op. cit.*; L. Lippard, *Six Years*, University of California Press, Berkeley-London 1973.
[26] Per esempio AA.VV., *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, Thames & Hudson, London 1998. A venire riconosciuto è soprattutto l'aspetto spirituale del lavoro, come nel saggio *Begin-in-the-Body: On the Spiritual in Marina Abramovic's Art*, in B. Pejic, *Marina Abramovic*, Cantz, Berlin 1993.
[27] Cfr. M. Abramovic, *Artist Body*, Charta, Milano 1998.
[28] G. Celant (a cura di), *Marina Abramović – Public Body*, Charta, Milano 2001.
[29] Cfr. Gilbert & Goerge, *A Day in the Life of Gilbert and George, The Sculptors* (1971), ora in *The Words of Gilbert and George*, a cura di H.U. Obrist e R. Violette, Thames & Hudson, London-New York 1997, pp. 37-40.
[30] L. Ontani, in L. Vergine, *op. cit.*, p. 181.
[31] Cfr. J. Deitch (a cura di), *Form Follows Fiction*, catalogo della mostra, Castello di Rivoli, Torino 2001, Charta, Milano 2002.
[32] Cfr. T. Macrì, *Il corpo postorganico*, Costa & Nolan, Genova 1996.
[33] Cfr. *La sezione John Cage, il suono rapido delle cose*, a cura di A. Heiss, L. Pratesi, A. Vettese, C. Christov-Bakargiev, catalogo della Biennale di Venezia, Electa, Milano 1993.
[34] Cfr. A. Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, Harry N. Abrams, New York 1966; Id., *Essays on the Blurring of Art and Life*, a cura di J. Kelley, University of California Press, Berkeley-London 1993.
[35] Cfr. A.B. Oliva (a cura di), *Ubi Fluxus ibi Motus*, catalogo della mostra, Biennale di Venezia, Mazzotta, Milano 1990; K. Stiles, *Between Water and Stone – Fluxus Performance: A Metaphysics of Acts*, in *The Spirit of Fluxus*, catalogo della mostra, Walker Art Center, Minneapolis 1993, pp. 64-99; G. Maciunas, *Fluxus manifesto*, in J. Becker e W. Vostell (a cura di), *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme* (1965), ripubblicato da Museum of Modern Art, New York 1988; D. Higgins, *Statements on Intermedia* (1966), in *The spirit of Fluxus* cit.
[36] Philip Corner in S. Solimano (a cura di), *The Fluxus Constellation*, catalogo della mostra, Villa Croce, Genova (15 febbraio - 16 giugno 2002), NEOS, Genova 2002, p. 46.
[37] Eric Andersen in *ibidem*, p. 36.
[38] N. Bourriaud, *Esthétiques relationelles*, Les Presses du réel, Dijon 1998.
[39] L. Clark et al., *1959: Neo Concretist Manifesto*, Rio de Janeiro 1959, ora in AA.VV. (a cura di), *October: The Second Decade*, 1986-1996, MIT Press, Cambridge (Mass.) - London 1997, pp. 31-35.
[40] *Ibidem*, p. 39.
[41] Cfr. J. Avigkos, *F. Gonzalez-Torres, This Is My Body*, in "Artforum", febbraio 1991, pp. 79-84.

PITTURA SCULTURA DEGL ANNI '80

Transavanguardia, neoespressionis graffriti art, nuova scultura ing

di Gianfranco Maraniello

I like America and America likes me

Nella primavera del 1981 l'autorevolezza della rivista "October" e, in particolare, quella del critico Benjamin H.D. Buchloch contestarono violentemente la "nuova" pittura europea che si stava affermando anche sulla scena americana. "Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting"[1] è l'esplicito titolo di un articolo che muoveva accuse di autoritarismo reazionario agli interpreti di un'arte da alcuni vista come un sintomo di decadenza sociale piuttosto che un cambiamento di paradigma nell'intendere la pittura. Una "corrente disponibilità storica, non indirizzata verso alcuna reale innovazione della pratica artistica"[2] era il severo e sommario giudizio di Buchloch, corroborato dagli interventi di critici quali Thomas Lawson, Douglas Crimp,

Peter Schjeldahl, Kim Levin, Nancy Spector. Tale affermazione aveva una forte intenzione polemica ma, a ben vedere, potrebbe rivelare involontarie valenze "positive" e fornire oggi l'occasione di un discrimine esemplare per chi intenda intraprendere un'operazione storiografica quasi paradossale: collocare in una fase determinata quelle tendenze che dell'arte rifiutavano proprio la periodizzazione lineare, la categorica prospettiva storicistica, l'impostazione dialettica, l'ideologica ricerca del nuovo, l'ambizione utopistica e la sottesa escatologia.

La cronaca è segnata dalla consacrazione e da un primo rilevante tentativo di "integrazione" di pittori italiani e americani invitati da Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann a esporre alla "Mostra Internazionale dei Giovani" alla Biennale di Venezia del 1980: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Germanà, Mimmo Paladino, Ernesto Tatafiore con Jonathan Borofsky, Susan Rothenberg, Julian Schnabel, David Salle e altri come, per esempio, Robert Kushner e Robert S. Zakanitch, rappresentanti della cosiddetta "pattern painting". Nella stessa edizione il Padiglione della Germania ospitava gli interventi di Georg Baselitz e Anselm Kiefer: il *Modello per una scultura* presentato dal primo è un'opera in legno dipinta a tempera nella quale alcuni ritennero di individuare una raffigurazione di Adolf Hitler con il braccio destro proteso in un saluto nazista, un accostamento che non contribuì certo a dissipare i pregiudizi di quanti vedevano in modo sospetto anche i chiari riferimenti del lavoro di Kiefer al controverso pensiero di Martin Heidegger e al wagneriano *Nibelungenlied*[3]. Sulla rivista "Artforum" il critico David Rimanelli ricorda le indignate reazioni di buona parte della stampa americana che vituperò i due artisti tedeschi qualificandoli con vari epiteti, incluso quello di "fascisti"[4]. I toni aspri di questa e altre polemiche finirono probabilmente con il radicare posizioni conflittuali, mettendo in secondo piano le linee di continuità tra gli artisti allora emergenti e la generazione precedente. Le istanze emancipatorie e libertarie dell'arte concettuale, dell'astrazione o del mezzo fotografico come democratico strumento di analisi e rielaborazione critica del "reale" cominciavano però a entrare in crisi assieme all'equazione "sperimentazione = progresso". Alla fine degli anni settanta l'indebolirsi delle grandi utopie rivoluzionarie favorì lo svuotamento del portato ideologico dell'arte e, insieme, un recupero dei suoi valori non ausiliari a un progetto politico massimalista. Ed ecco che un artista come Anselm Kiefer "è più attratto dal lato sciamanico del suo maestro Joseph Beuys che non da quello più propriamente concettuale, è il potenziale energetico piuttosto che l'innovazione formale che affascina il giovane studente e che lo porta ad attraversare le esperienze artistiche coeve con una leggerezza rabdomantica tale da affrontare l'angoscia del dramma e del ricordo"[5]. Memorie personali e collettive si fondono, infatti, nella capacità di Kiefer di guardare alla storia, di affrontarne i tabù grazie a quello spazio offerto dalla tela che si fa superficie di una rappresentazione continuamente intramata con innesti materici di forte valenza simbolica. I suoi paesaggi mescolati con sabbia, paglia, semi, girasoli e cenere attingono alla letteratura e alla mitologia tedesca, a personaggi come Rumpelstiltskin che trasforma la paglia in oro, ai biondi capelli di Margareth e a quelli di cenere di Sulamith protagoniste della trasfigurazione poetica dell'Olocausto nel capolavoro *Todesfuge* di Paul Celan, al potere del fuoco come forza demiurgica, metafora della manipolazione e della trasfigurazione che si compie nell'operare dell'artista. E così per le carcasse di aeroplani e le tavole dotate di ali, quasi allusioni a moti ascendenti che sembrano negare la pesantezza del piombo utilizzato spesso da Kiefer con cognizione della sua qualità alchemica; un metallo che grava anche sulle pagine degli enormi "libri", opere e custodie di disegni, pitture o foto ritoccate dall'artista, come se alla parlata dialogante di Beuys si fossero sostituite parole fatte di immagini e materia.

Al simbolismo della materia rinvia anche la densità della pittura di Georg Baselitz. Carichi di colore e di violenza gestuale, di segno e di quell'eredità storica che l'artista aveva già dichiarato con Eugen Schönebeck nel 1961 nell'aggressivo testo d'ispirazione surrealista *Pandämonium*, i suoi quadri sembrano confermare che l'interesse per la figurazione diffusosi alla fine degli anni settanta non può essere riduttivamente confinato in un anacronistico ritorno alla "rappresentazione" e incarnano una sfida alla normativa progressista dell'arte, una "posizione di dissenso"[6] che vede l'artista ripensare il proprio rapportarsi e letteralmente lo "stare" di fronte all'opera e alla storia. Insistendo su mezzi espressivi tradizionali Baselitz ricorre a un gesto esemplare: "dipinge al contrario, ossia dipinge davvero al contrario e non diritto per rovesciare la tela solo in un secondo momento"[7].

La sua pittura è stata spesso etichettata come "neoespressionista" per il recupero di alcune modalità stilistiche di una tradizione figurativa tedesca antecedente al classicismo d'ispirazione nazionalsocialista e al realismo socialista che costituivano una sorta di forzata educazione visiva per chi proveniva dalla DDR del secondo dopoguerra. Baselitz, giunto nella Germania Occidentale nella metà degli anni cinquanta, mette in scena il grottesco e l'osceno nei suoi quadri, che si allontanano dall'armonia e dalla bella forma dell'arte di regime che aveva conosciuto da studente, ma compie gesti che eccedono una semplice lettura formalista. Rovesciare la tela significa, infatti, collocarsi al di là del supporto investito dalla pennellata dell'artista. È un'azione che contesta tutta la storia dell'arte figurativa occidentale, è uno spostare l'attenzione dall'oggetto del quadro al soggetto che lo dipinge. Un gioco di posizionamenti che potrebbe trovare interessanti raffronti con un intervento concettuale come il *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* di Giulio Paolini o con il "rovesciato" *Zoccolo del mondo* di Piero Manzoni piuttosto che essere inserito in un'omologante logica di gruppo a cui apparterebbero anche Penck, Immendorff o Lüpertz. Il dibattito accesosi alla fine degli anni settanta sul cosiddetto "ritorno alla pittura" favorì certamente una notevole attenzione sull'opera di Baselitz, la quale, però, sembra avere matrici più remote e politicamente impegnate. E c'è chi, come Andreas Franzke, in una delle maggiori monografie dedicate all'artista[8], ripensa in tal senso anche ai lavori in legno come lo "scandaloso" *Modello per una scultura*. Ricavate ed emergenti da tronchi d'albero parzialmente lasciati grezzi, le figure scolpite da Georg Baselitz s'impongono come presenze che ci sollecitano a un'immediata identificazione ma, al tempo stesso, appaiono compromesse dalla materia di cui sono fatte e dai riferimenti all'arte africana, come se nella prospettiva "altra" di un certo "esotismo" fosse possibile ritornare alla propria storia decostruendola e considerandola sotto un "differente punto di vista", forse con quel medesimo "dissenso" soggiacente all'affrontare il quadro invertendone il meridiano.

Tale modo di rapportarsi al passato, che finisce col toccare anche temi di attualità come la riunificazione della nazione tedesca, viene investito da un giudizio "politico" e provoca inquietudine nei commenti di critici come Buchloch, il quale nel citato articolo del 1981 sottolinea come simili attitudini si erano già verificate nel corso del secolo accompagnandosi a fenomeni pericolosi come nel caso del *rappel à l'ordre* nella Francia degli anni venti. Il monito di Buchloch giunge proprio alla vigilia di una massiccia presenza di artisti tedeschi sulla scena newyorkese. Nel mese di dicembre Rainer Fetting espone da Mary Boone, A.R. Penck alla Galleria Sonnabend, Markus Lüpertz da Marian Goodman, Salomé da Annina Nosei e Georg Baselitz da Xavier Fourcade. È il sintomo dell'attenzione rivolta a una generazione che, partita dalle Accademie di Düsseldorf e Colonia, diviene un fenomeno internazionale con il sostegno di galleristi quali Paul Maenz, Max Hetzler e Michael Werner e forse con il favore di un interesse già suscitato da altri artisti quali Joseph Beuys, Blinky Palermo, Sigmar Polke, Gerhard Richter. Ed è una generazione che pone "l'essere tedesco"

come uno dei motivi privilegiati delle proprie opere: avviene esplicitamente in quell'affresco della Germania "divisa" costituito da *Café Deutschland*, il ciclo di quadri di Jorg Immendorf caratterizzati da un cromatismo acceso e da una marcata definizione delle figure; si propone come oltrepassamento della storia nell'eclettismo di Markus Lüpertz, che adotta lo schema del nietzschiano "ditirambo" per rielaborare e accumulare simboli, motivi e stili in opere che divengono ciascuna il ripensamento di quella precedente; si porta al limite della semiotica praticando la "superficialità" come strategia decostruzionista nel caso di A.R. Penck, che oppone ai cristallizzati modelli di comunicazione la coerenza di un dinamico dispositivo di rigeneranti segni dal carattere infantile, accessibili, "non autoritari e senza limiti", quasi una parafrasi visiva delle riflessioni sulla democrazia partecipativa da parte del filosofo Jürgen Habermas che nel 1981 pubblica il suo celebre testo sul cosiddetto "agire comunicativo"[9].

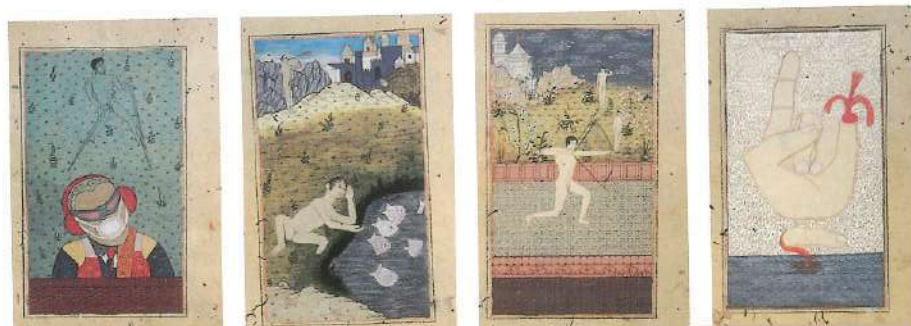
Immendorf ha recentemente ricordato le discussioni e le amicizie con artisti più maturi e quelle con i più giovani, come Walther Dahn e George J. Dokoupil[10] che, talvolta collaborando, utilizzarono la pittura come mimesi e appropriazione di stili altrui, fino a parodiare le stesse opere di contemporanei come Fetting, indirizzando il dipingere verso una linea più concettuale. Tuttavia tali artisti, pur muovendosi spesso in gruppo ed esprimendo analoghe aspirazioni, non hanno mai amato l'omologazione sotto etichette come "neoespressionisti" o "nuovi selvaggi", utili probabilmente nei primi anni ottanta, ma non adatte a dare conto di quella profonda tensione soggettiva verso "la comprensione del passato e la capacità di affrontare il futuro. Ciò di cui c'è veramente bisogno è un altro concetto del tempo che consenta di afferrare l'essenza dell'arte"[11].

La transavanguardia al di là della storia

"Negli anni sessanta era prevalsa un'arte di pura presentazione, l'artista esibiva materiali e tecniche compositive che contenevano in sé una sorta di regola interna, una coerenza operativa, che divenivano esse stesse la ragione dell'opera. Alla fine degli anni settanta con la transavanguardia, si è passati a un'arte della rappresentazione in quanto l'opera denuncia volontariamente e con grande naturalezza l'impossibilità di darsi come misura di sé e del mondo."[12] Tale affermazione del critico Achille Bonito Oliva, il teorizzatore della transavanguardia, sembra corrispondere e replicare alle parole di Buchloch. "Corrispondere" perché conferma che la "rappresentazione" gioca un ruolo importante nella pittura che cominciava ad affermarsi in Europa alla fine degli anni settanta; "replicare" perché a sua volta rovescia dialetticamente le accuse di autoritarismo dirottandole contro "l'ideologia del darwinismo linguistico" e la pretesa di modificare "il sociale" caratteristici degli "artisti delle neo-avanguardie che credevano di poter proseguire sulla linea di sperimentazione segnata dalle avanguardie storiche, garantite dal progressismo politico di queste"[13]. Attingere alla tradizione figurativa e pittorica non è un indice di regressione né di anacronismo, ma è il sintomo di una rivendicata libertà eclettica

Anselm Kiefer, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, 1986-1991. Courtesy Lia Rumma, Milano.

Sandro Chia, *Figura*, 1982. Modena, Galleria E[illegible]

nell'orizzonte di quella che Friedrich Nietzsche definisce "inattualità"[14]. Allontanandosi dalle certezze dello storicismo e dalla politicizzazione di ogni pratica, alcuni artisti sembrano valorizzare la sfera del personale, del frammentario, del particolare, del *genius loci* da contrapporre all'idealismo totalizzante e al senso di appartenenza a "una" Storia che invita a considerare ogni avanguardia come una fase di un unico percorso dialettico e universale. Si assiste a una de-ideologizzazione dell'arte che non si traduce in oblio della storia, ma in un rivolgersi a essa per recuperarne e deviarne i modelli così da lavorare "contro il tempo e, in tal modo, sul tempo"[15]. In ambito italiano la questione sembra farsi evidente nella tenacia con cui la pittura figurativa di Salvo rivisita i moduli classici, così come nell'atteggiamento concettuale e, poi, "citazionista" di Carlo Maria Mariani. Ma è solamente con gli artisti della transavanguardia che si realizza pienamente quel "felice manierismo" (Achille Bonito Oliva)

Francesco Clemente, *Pinxit*, 1981. Roma, Galleria Sperone.

capace di uscire dalla ripetizione del passato senza contrapporvisi. Si osserva il tempo con uno sguardo strabico; ci si dispone in una posizione "laterale" che consenta un consapevole e creativo nomadismo nella storia, anzi: nelle "storie" e nella geografia. La superficie della tela si offre come il luogo privilegiato, ma non esclusivo, di tale libero itinerario negli stili e nelle tecniche spingendo, per esempio, Sandro Chia a utilizzare la "maniera" di artisti come Chagall, de Chirico, Picasso, Carrà per equilibrare manualità e concetto. Ne adotta il modo di dipingere facendosene una maschera per affrontare la crisi di identità del soggetto contemporaneo nella cosiddetta epoca della fine delle ideologie. Sembra fluttuare giocosamente nel nichilismo come quelle sue figure che sono spesso sospese, ora in volo, ora su una zattera oppure piroettanti in una grotta marina. Le tele di Sandro Chia danno sostanza all'imponderabile, a un impalpabile che pare trattenersi nelle rotondità di corpi aerei, contenitori antropomorfi di un tempo arrestato e ozioso alluso dal fumare dei protagonisti di *Cane italiano* (1979) o di *Fumatore con guanto giallo* (1980) o dalla scurrile levità di *Sinfonia incompiuta* (1980), in cui si vede una figura nuda chinata su un tavolino affinché dal proprio orifizio anale venga emessa una musica la cui partitura è accennata dalla chiave di violino e da alcune note dipinte come se fuoriuscissero sostituendosi a "un'umana troppo umana" flatulenza. Spesso nei suoi quadri compaiono brevi testi, didascalie, commenti o piccole poesie che consentono all'artista di guardare con distaccata ironia alla propria stessa composizione pittorica. È come se Chia si mantenesse a debita distanza non solo dalla scelta definitiva di uno stile, ma anche dalla provvisoria compiutezza di ogni singolo quadro evitando di incorrere nel rischio di sospendere la propria ricerca che, senza possibilità di approdare a una soluzione formale ultima, lo porta a "mettere continuamente in discussione tutta la storia delle avanguardie, di cui, volutamente, sembra

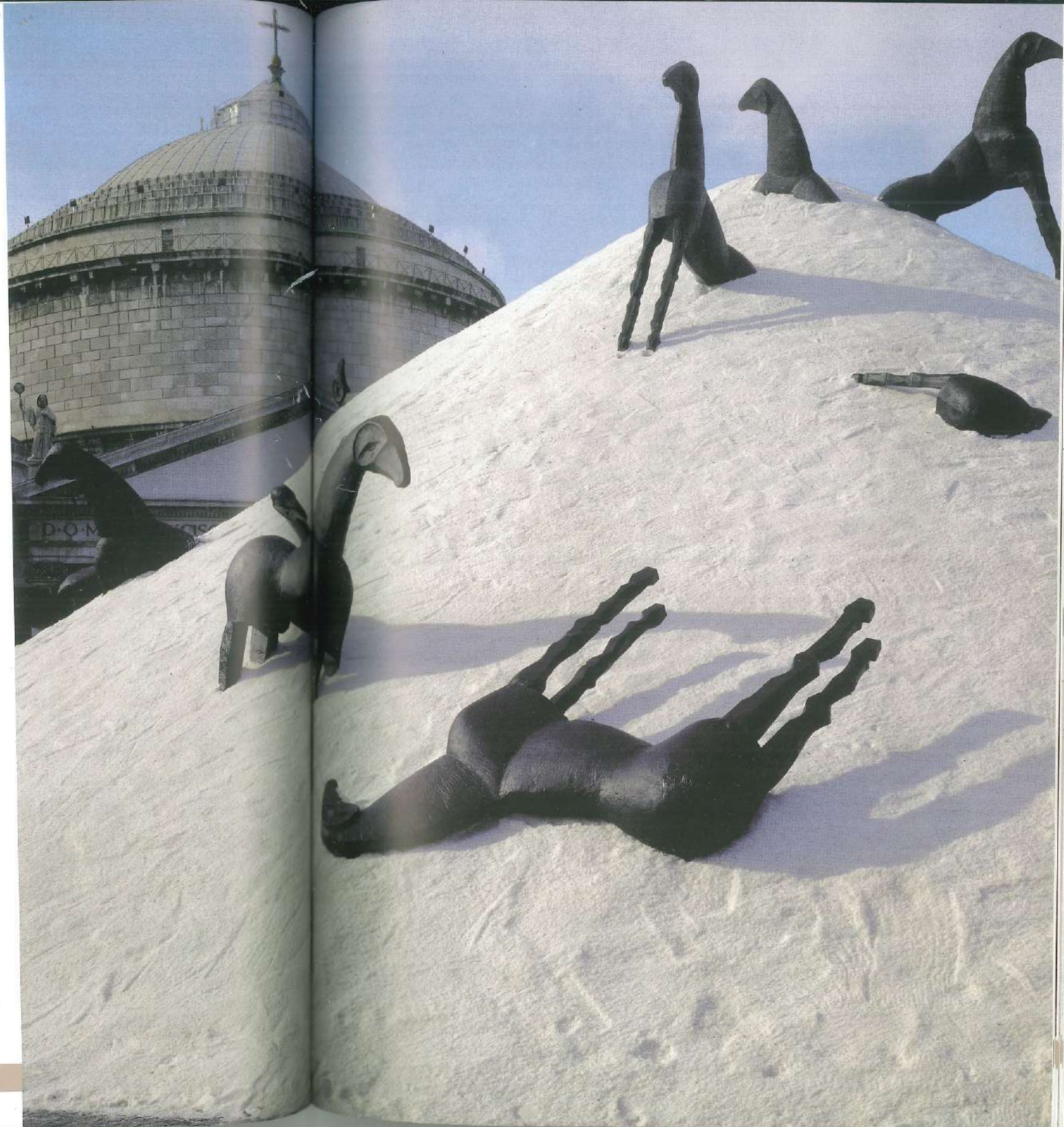
voler ignorare le motivazioni temporali, per ripercorrerne, 'in tempo reale' le sollecitazioni, e consumarle in una cenere incandescente"[16]. Dipingere diviene così una scelta consapevole, una strategia, l'esibire una disposizione etica da parte di artisti che, spesso provenienti da giovanili esperienze di matrice concettuale, rivendicano il piacere della figurazione. Un sintomo di questo dissenso, ma, al tempo stesso, una testimonianza di uno sguardo ancora rivolto all'arte delle "neoavanguardie" è individuabile nell'attenzione che si continua a riservare al linguaggio. Le parole sono spesso dipinte all'interno delle tele di Chia, così come in quelle di De Maria o di Clemente; e sono la "materia" di poesie o di lunghi e meditati titoli attribuiti alle proprie opere da tutti e cinque gli artisti della transavanguardia. Ma per loro, proprio come avviene con gli stili pittorici "prelevati" dalla storia dell'arte, le parole sono soprattutto l'occasione di una libertà eclettica e di un gusto per un'intenzionale

Georg Baselitz, *Strandbild 7 (Blick aus dem Fenster nach draussen)*, 1981. Colonia, Galerie Michael Werner.

incoerenza narrativa che rompe con l'operatività analitica dell'arte concettuale, facendo del linguaggio non un modello, ma un pretesto per la pittura. Nel 1981 Francesco Clemente termina la realizzazione di un libro in cui si custodiscono ventiquattro gouache su carta antica non rilegata e intitola il volume *Francesco Clemente Pinxit*, ossia lo "dipinse". Nicola De Maria battezza con *Parole cinesi* una serie di quadri e opere su carta realizzata tra il 1978 e il 1986, abbinando a ciascun lavoro il nome di un pittore o di un poeta cinese del periodo classico, come se il "vocabolario pittorico" dell'artista si arricchisse della presenza di tali autori ospitati nello spazio delle sue opere. Nel 1977 Mimmo Paladino sembra polemico con la chiassosa retorica progressista dell'*engagement* e dichiara con una formula paradossale il proprio tacere, la propria presa di distanza dal coinvolgimento e dall'impegno sociale salvifico preteso dall'artista e conferisce a una propria tela il titolo *Silenzioso (mi ritiro a dipingere un quadro)*. Non è la celebrazione edonistica del disimpegno, ma la presa d'atto della necessità di una maggiore autonomia dell'artista, un'aspirazione che implica il sottrarsi "alla parola forte del politico che condiziona la mentalità dell'arte degli anni sessanta fino al punto di autopunirsi e rinunciare al piacere della composizione per un abbassamento di complessità dell'opera"[17].
L'arte de-ideologizzata esce dall'impasse del forzato sperimentalismo e osa una libertà espressiva che non a caso coincide con il fatto che "le opere tornano ad avere un titolo, non hanno più paura di trovare un rapporto di comunicazione col mondo, tanto da adottare appunto un modulo linguistico che tende verso il figurativo. Il polo drammatico trova un suo ridimensionamento nell'introduzione di un accento ironico che porta l'opera fuori dal rapporto di scontro ambizioso ed ingenuo col mondo"[18]. In una conversazione pubblicata sulla rivista "Artforum" Francesco Clemente pare confermare tale consapevole atteggiamento sostenendo che il compito del pittore dovrebbe essere quello di "introdurre un oggetto nel mondo senza che si tratti della risposta a qualcosa"[19] e riconosce che un simile proposito può essere però interpretato proprio come "una reazione al peso dell'ideologia che apparteneva alla precedente generazione"[20]. L'artista si sottrae al commento o al cosiddetto agire "nella propria epoca", anzi esce dal tempo pubblico condivisibile, dalla cronaca, da un rapporto sussidiario alla storia alla quale contrappone, senza eroismo, la propria singolare esperienza. È nei lunghi soggiorni a Madras, nella mistica indiana, in un nomadismo geografico e nella ciclicità del tempo appreso alla Società Teosofica che Francesco Clemente comincia ad accordare le molteplici direzioni del proprio Sé dissipato e ricomposto in continui autoritratti. Nel 1981 inizia una serie di opere intitolata *Le quattordici stazioni*. Si tratta di dipinti realizzati cercando di evitare un unico stile, ma assumendo per ciascun lavoro una diversa personalità. Il moltiplicarsi e il rispecchiarsi sembrano le polarità di una pratica memore delle maschere che assumeva la performer Joan Jonas e degli insegnamenti di un dichiarato maestro come Luigi Ontani e del suo ritrarsi incarnando i caratteri di santi, della lupa che veglia su Romolo e Remo, di celebri

Enzo Cucchi, *Caccia mediterranea*, 1979. Zurigo, Galerie Bischofberger.

personaggi mitologici o di capolavori artistici del passato. Ed è forte anche l'influenza di Alighiero Boetti, anzi di Alighiero & Boetti che scelse l'alienazione e lo sdoppiamento come strategia artistica e che, come Clemente, si mise in viaggio approdando in Afghanistan e trovando ispirazione nella spiritualità sufi di un Oriente allora ancora remoto. Il riflettersi negli autoritratti testimonia come il motivo del doppio attraversi anche l'arte di Clemente, con le sue impossibili corrispondenze e gli ineluttabili slittamenti, le assonanze e le analogie in una variazione sul tema che destina la sua pittura all'intenzionale fallimento di ogni intento riproduttivo. In *Quattro quadretti per rompere l'esemplarità* (1976) già annuncia la perdita del referente nella propria arte realizzando dei disegni che vengono ricopiati ciascuno come "ombra" dell'altro. Presto avrebbe moltiplicato anche le tecniche con cui mettere alla prova la capacità di trasformare in leggerezza le proprie fantasie oniriche e sessuali. Si cimenta nell'affresco, nel mosaico, nella pittura e, in modo particolarmente felice, realizza raffinati acquerelli, esibendo un apprendere e un praticare in modo multiforme un'arte in cui "tutti gli stili introducono la presenza del tenero, del barbaro e sempre dell'eros che segna l'utopia di tutta l'opera di Clemente: il desiderio di non incontrare il nemico"[21].
L'anconetano Enzo Cucchi scopre invece nella propria terra e in motivi regionali una forte e talvolta lugubre spiritualità, che trasfigura in energia pittorica. Le sue tele sono dense di pigmento, spesso recano le tracce di un uso violento e vorticoso del pennello, segni decisi e irrequieti che fanno emergere paesaggi di brace, magmatici sfondi in cui si osservano teschi, galli, zattere, le mani di martiri, tutte testimonianze di un vitalismo che va incontro alla morte sfidandola. Cucchi unisce in modo sincretico simbologie che provengono da una religiosità popolare, così come dalla mitologia pagana. Talvolta nelle sue tele si aprono delle finestre di pittura, quadri nel quadro, apparizioni che s'innestano nella composizione principale come se si sfondasse la superficie della tela. Del resto i suoi dipinti non sono mai meramente bidimensionali: i grumi di pittura si fanno materia in rilievo, senza temere di combinarsi con ulteriori tecniche che portano Cucchi a uscire dalla cornice. Talvolta usa come supporti tavole lignee e fa sfociare i quadri in installazioni e sculture che trasformano

Mimmo Paladino, *La montagna di sale*, Napoli, 1995.
Foto Peppe Avallone.

il ferro, l'ottone, la resina o altri materiali in puro segno. E pare intenzionato a plasmare demiurgicamente anche le parole quando realizza libri di diverse dimensioni utilizzando svariati tipi di carta scelta, di volta in volta, come se l'artista ricercasse la sostanza "materica" di storie e concetti. Il procedere estroso, che trova riflesso nella sua parlata affabulatoria, trascina ogni pretesto pittorico in un'esuberante iconografia, in un proficuo scontro con tecniche e materiali per realizzare "opere che, quasi fossero 'uscite da una colata', ci appaiono come unità, paragonabili per densità e compattezza all'intensità delle visioni"[22].
Al fluire omogeneo della figurazione di Cucchi sembra fare eco l'armonia, l'equilibrio, l'organicismo e la soluzione dialettica dei frammentari motivi pittorici ricomposti da Mimmo Paladino. Sulla superficie delle sue tele si articolano colori caldi e freddi, linee geometriche che rispondono agli accenni espressionisti, figure e simbolismi che si dispiegano in ampie campiture monocrome, lievi pennellate alternate a materici impasti di pigmento. La pittura di Paladino è un pacificato territorio di esibizione di un tormentato processo creativo che assimila e supera i conflitti della cronaca e della storia dell'arte per aspirare alla ieraticità del classico. "L'opera di Paladino esige silenzio."[23] L'*hortus conclusus* è la dimensione ambita da un artista che recupera il senso del pre-istorico attraverso un'iconografia arcaica che pare volersi rapportare solo all'arte senza tempo dei grandi maestri: Picasso e Brancusi, Matisse e Dürer. In essi non individua precedenti, né modelli, ma ne apprende la tensione al superamento della contingenza del mondo attraverso l'esemplarità della propria opera.
I lavori di Paladino assumono così i caratteri della monumentalità, della memoria imperitura, in particolar modo quando si dedica alla scultura, un genere che l'artista pare trovare più che inventare, scoprire nella tradizione artistica e funeraria di antiche civiltà, come quella etrusca, interpretandone la serena accoglienza della morte con mute sagome antropomorfe e placidi animali protagonisti di una personale zoologia mitologica. Ma Paladino risolve dialetticamente anche il rapporto tra i generi artistici. Pittura e scultura sono, in realtà, intrecciate quando l'artista viola la superficie della tela con materiali "poveri" come il filo di ferro e il legno. Nella metà degli anni ottanta comincia a sagomare telai, realizzando dei parallelepipedi che gli forniscono le forme minimali da assemblare in monocrome composizioni scultoree geometriche a parete. E con installazioni come la *Montagna di sale* in piazza del Plebiscito a Napoli Paladino dimostra una straordinaria capacità di passare dalle piccole icone ai grandi interventi pubblici, di dominare lo spazio della tela così come quello

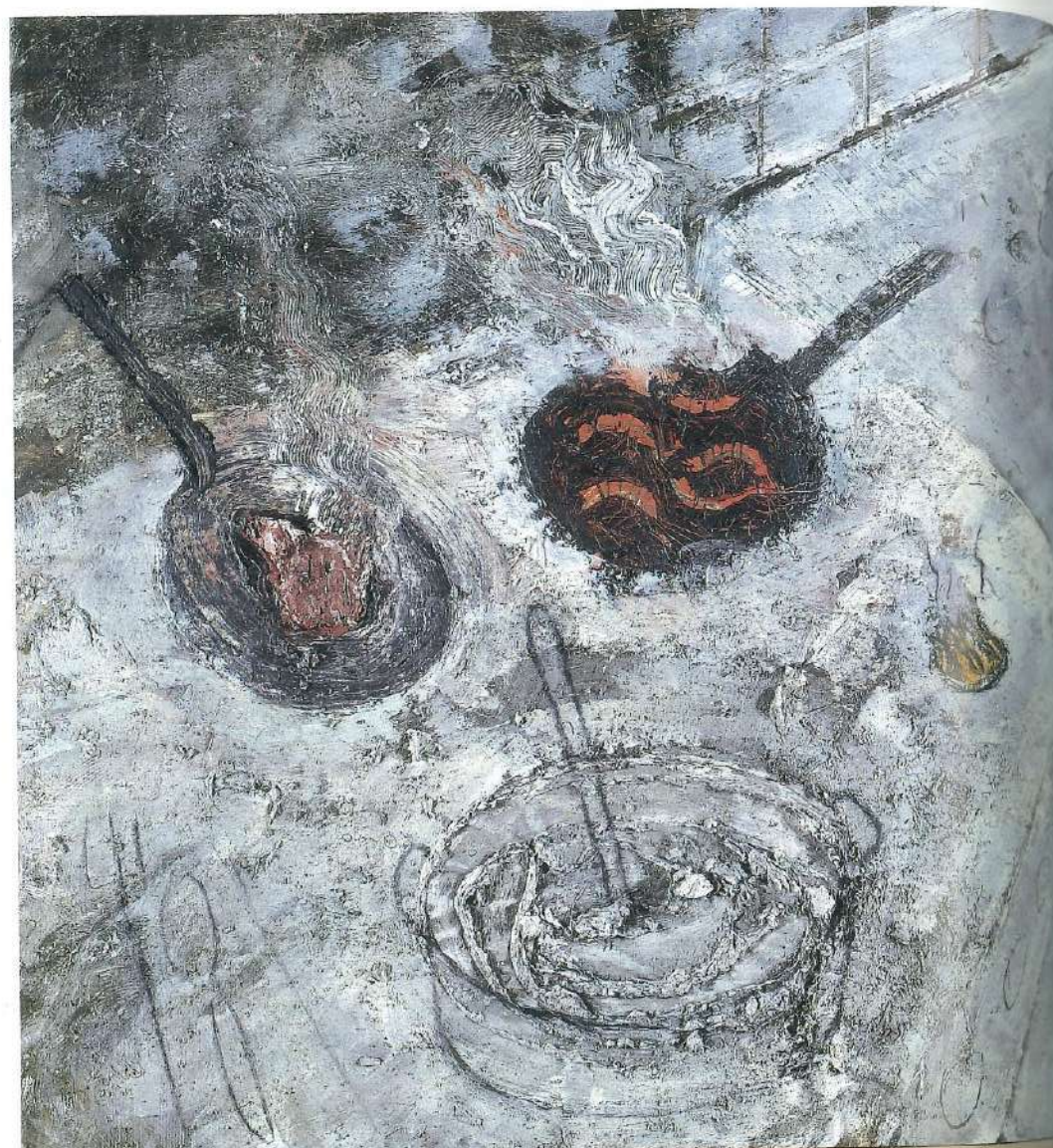
Nicola De Maria, *Viaggio nel regno dei fiori dentro il pittore*, 1982. Kassel, Museum Fridericianum.

urbano, con una maestria che gli consente sempre di provocare un arresto, una sospensione o, meglio, un incanto nell'irriflessivo fluire del mondo.
La pittura di Nicola De Maria si offre invece sempre nella dimensione intima dello spazio in cui esporre, stanze che l'artista trasforma in viaggi metaforici. Con tratti delicati, a volte infantili, dipinge quadri, scrive brevi testi o decora con motivi floreali o lune e stelle stilizzate quelle pareti che ha reso occasione di liriche ambientazioni monocrome: il blu, il giallo o il rosso di un'arte murale che allude all'opera come universo autonomo da percorrere secondo un itinerario dell'immaginazione. I titoli dei suoi interventi sollecitano la sensibilità dello spettatore invitandolo a intraprendere, per esempio, quel *Viaggio nel regno dei fiori dentro il pittore* con cui si presentò alla settima edizione di Documenta a Kassel nel 1982. Le stanze di De Maria sono microcosmi avvolgenti, opere che abbracciano lo spettatore per ospitarlo nel paesaggio "endogeno" dell'artista. Apertura e inclusione, intimità ed evasione, l'arte "al chiuso" degli spazi espositivi di Nicola De Maria è visionaria e spirituale, un'evasione suggerita anche da quel suo frequente dipingere e lasciare delle valigie nei propri allestimenti. E in esse è contenuto un quadro, spesso invisibile al pubblico, secondo una dialettica "che opera un rovesciamento per cui l'esterno è contenuto nell'interno e la sua opera è sempre contributo alla ricerca interiore"[24].

La pittura in Europa: istruzioni per l'uso

Il 1980 è un anno cruciale per l'affermazione internazionale dei protagonisti della transavanguardia italiana così come per quei pittori americani che, dopo la mostra nel mese di aprile alla galleria newyorkese Mary Boone, vengono definiti i "Boonies": Ross Bleckner, Julian Schnabel e David Salle. Diverse istituzioni museali si aprono a una generazione di artisti che troverà ulteriore consacrazione nel 1982 alla Documenta di Rudi Fuchs, che vanta nel team curatoriale Germano Celant, il teorico dell'arte povera, ossia del movimento rispetto al quale sono state spesso sottolineate le divergenze e le occasioni polemiche piuttosto che le linee di continuità con il modo di operare e i materiali esibiti in molti casi dai "transavanguardisti". Il critico Jean-Christoph Ammann presenta alla Kunsthalle di Basilea i "Sette Giovani Artisti dall'Italia", con Luigi Ontani ed Ernesto Tatafiore, inseriti in quel gruppo che si sarebbe ridotto a cinque protagonisti. La già citata edizione della Biennale di Venezia e, soprattutto, le quarantasette presenze nella speciale sezione denominata "Aperto" sono però sintomatiche del fatto che il diffondersi di un "nuovo spirito nella pittura" – secondo una definizione che darà titolo a una fondamentale mostra del 1981 alla Royal Academy of Arts di Londra a cura di Nicholas Serota, Norman Rosenthal e Christos Joachimides – è davvero l'espressione di uno *Zeitgeist*, uno "spirito del tempo" al quale concorrono le esperienze di artisti provenienti da contesti e paesi differenti. La transavanguardia di Achille Bonito Oliva è probabilmente la teorizzazione più convincente per rendere conto delle poetiche allora emergenti[25] e, anche con lo straordinario lavoro di importanti gallerie quali Paul Maenz a Colonia, Emilio Mazzoli a Modena e l'apertura del "fronte americano" da parte di Gian Enzo Sperone, diviene la "sigla" che accompagna il rapidissimo successo di critica e di mercato dei "suoi" artisti. Ma è lo stesso Bonito Oliva a parlare di "Costellazione transavanguardia"[26] e a tentare di gettare luce oltre i confini italiani per comprendere questo fenomeno "globale" offrendone una mappatura "localistica" (con testi mantenuti nelle rispettive lingue nazionali) con *Transavantgarde International*, un volume pubblicato nel 1982 da Giancarlo Politi, direttore della rivista "Flash Art" che, da subito, ha offerto ampia visibilità e sostegno critico a questa tendenza artistica che trova echi e corrispondenze in Europa e negli Stati Uniti. In realtà, come già si è visto a proposito della situazione tedesca della fine degli anni settanta, la scena del cosiddetto "ritorno" alla

figurazione nel Vecchio Continente è molto eterogenea. In Francia Jean-Michel Alberola propone quadri apparentemente allegorici e narrativi, scegliendo un tema, spesso un episodio mitologico, per realizzare lavori a esso ispirati condensando riferimenti letterari e richiami a capolavori del passato così da dispiegare una sorta di commentario iconologico di soggetti classici della pittura. Una forte matrice concettuale sembra avvicinarlo all'operare di Gérard Garouste, per il quale "un quadro è in primo luogo una proposizione e il ricorso alla figura è il modo di aggiungere informazione all'immagine. I significati nascono dall'enigma proposto dagli elementi dell'opera, dalla sua posizione nello spazio e dalle sue relazioni con eventuali altri oggetti"[27]. Pur trovando analogie formali con il manierismo eclettico e il modo di rivisitare la pittura barocca di artisti come Savinio da parte di alcuni rappresentanti della transavanguardia italiana, il gioco di citazioni e l'impianto classico delle composizioni di Garouste rivelano una strategia del tutto differente, lasciando sempre spazio all'intromissione di figure e oggetti spiazzanti, incoerenti, deformi, che spezzano il filo narrativo e rivendicano il primato di una dimensione teorica "non riducibile a quel che si vede"[28], dimostrando così che il suo rivolgersi alla pittura è da considerarsi sempre un mezzo e mai un fine. È dunque un approccio concettuale a favorire in Francia il "recupero della pittura" e a riabilitare un genere "in un contesto che le era ostile"[29]. Negli stessi anni, in Italia, anche alcuni protagonisti dell'arte povera come Jannis Kounellis e Pier Paolo Calzolari si aprono alla "sperimentazione" sulla tela. Addirittura un quadro di Calzolari è pubblicato sulla copertina di "Flash Art Italia" dell'agosto 1980, proprio in coincidenza con un numero dedicato in gran parte alla consacrazione dei "nuovi pittori" invitati alla Biennale lagunare. E in Gran Bretagna il dipingere entra a far parte della grammatica di artisti che provengono dal territorio del concettuale o dalla performance. "Rispetto ai pittori per i quali il dipingere è il medium artistico esclusivo per tutta la vita, per Braco Dimitrijevic e Bruce McLean è solo uno dei mezzi che hanno utilizzato nelle rispettive carriere per veicolare il loro specifico pensiero sull'arte."[30] Braco Dimitrijevic, infatti, pare portare sulla tela l'ironico modo di affrontare la dicotomia natura/cultura caratteristico delle sue installazioni e realizza i dipinti della serie *Culturescapes* con figure di animali che popolano paesaggi "fatti di citazioni di celebri opere d'arte": tre uccelli sono di fronte a frammenti di un quadro di Léger, un leopardo attraversa lo sfondo "colato" alla maniera di Pollock, un serpente si muove minaccioso in una composizione suprematista. Bruce McLean sembra invece trasferire il dinamismo delle proprie performance in opere dipinte con acrilico su carta fotografica, ossia su un supporto scivoloso e compiacente alle fluide e rapide pennellate dell'esuberante artista, che si sarebbe poi confrontato con tipici soggetti della pittura moderna come il circo e, in particolar modo, la danza, proponendo immagini di coppie di ballerini che evocano ironicamente la fascinazione per il movimento tipico delle opere di Degas. James Collins, che negli anni settanta risultava essere uno dei più apprezzati fotografi postconcettuali, comincia a usare pastelli e acquerelli per creare gli sfondi e poi per dipingere direttamente i ritratti di donne che già popolavano le sue fotografie e le sue memorie. La portoghese Paula Rego, che esordisce operando in Gran Bretagna, interpreta la pittura nel suo specifico, esibendo tratti quasi infantili nel figurare allegoricamente "animali antropomorfi provenienti dal folklore del suo paese natale" secondo un simbolismo capace di "dirci qualcosa della natura umana"[31]. E, proprio con quadri che attingono al folklore e alle tradizioni locali, molti artisti della Penisola Iberica paiono trovare la via per uscire dall'isolamento culturale conseguente anche ai lunghi anni di dittatura vissuti nei rispettivi paesi[32]. Emergono soprattutto le figure di Ferrán García Sevilla e Juliao Sarmento. Ma il maggiore riconoscimento è certamente quello tributato a Miquel Barceló che viene invitato a esporre nel 1982 a Kassel in occasione di Documenta. La giovanile ammirazione per l'arte

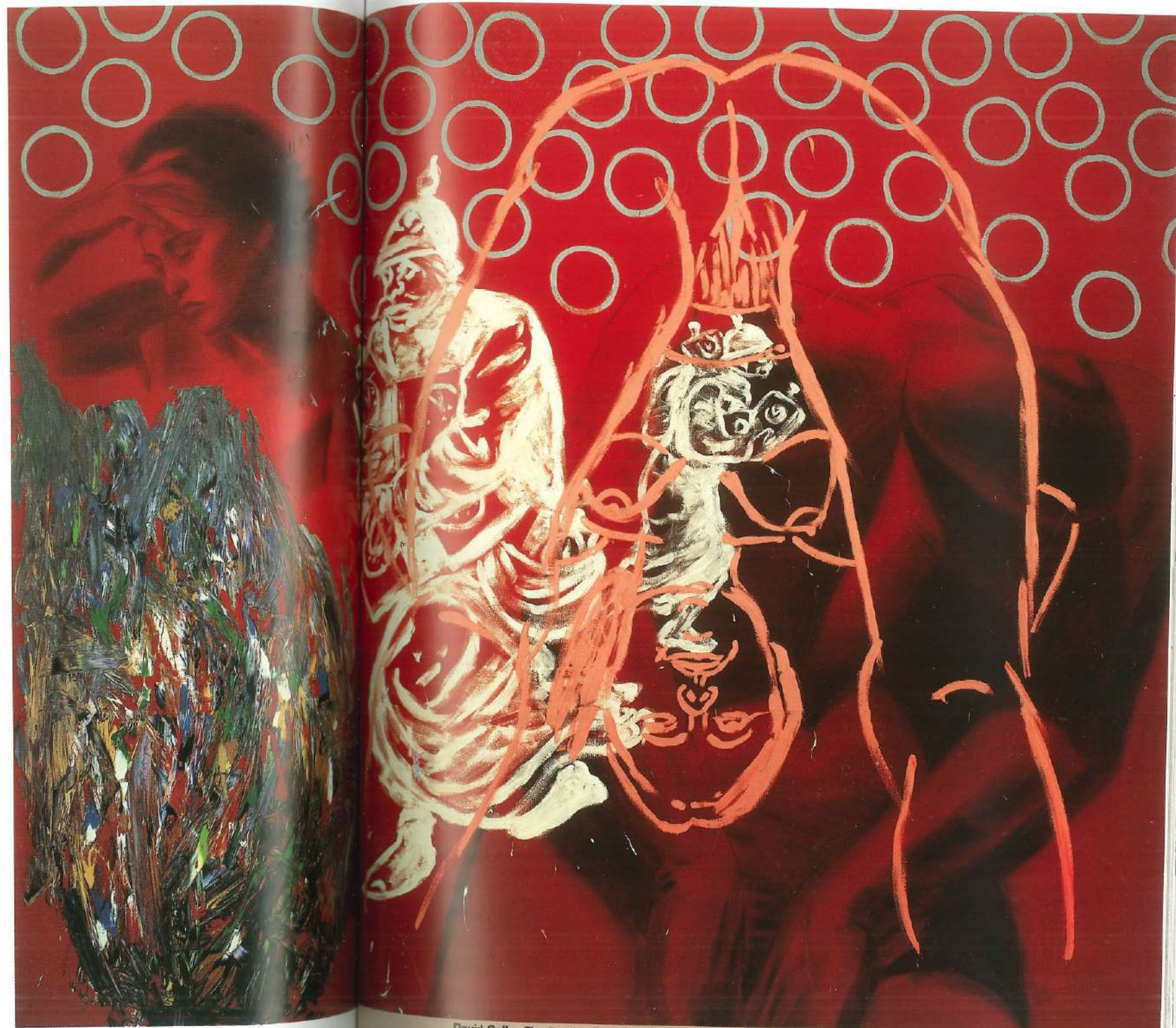
Gérard Garouste, *Senza titolo*, 1986-1987.

Miquel Barceló, *Fum de cuina*, 1985. Milano, Paolo Curti & Co.

di Joseph Beuys è ancora viva e si fa evidente nel simbolismo dei materiali che addensa sulla tela in opere spesso sottoposte anche a tagli e processi di ossidazione. I quadri di Barceló sono, infatti, accumuli intensi e dinamici, plastici e colti, con rivisitazioni ironiche di modelli delle avanguardie storiche che lo portano, per esempio, a contrapporre al celebre "nudo che scende le scale" un mostruoso "nudo" che le risale (*Nude Climbing the Stairs*, 1981), come se, metaforicamente, il corso della storia dell'arte invertisse il proprio senso di marcia cercando di sottrarsi all'inevitabile aumento di entropia che – direbbe il chimico e fisico Ilya Prigogine – è inevitabile per tutti quei sistemi chiusi soggetti all'inesorabile unidirezionalità della "freccia del tempo".

La scena "riconfigurata". Pittura e scultura negli "Eighties"

"Se la cultura europea vuol dire rimando continuo a matrici e modelli culturali, cioè sostanzialmente alla storia e alla storia dell'arte, al contrario la cultura americana lavora sul prolungamento del proprio presente."[33] In un mondo standardizzato dai ritmi dell'automatismo della produzione industriale e dalla modularità dei grattacieli che costituiscono lo skyline di New York, proprio la ripetizione e l'accumulo quantitativo di unità omogenee sembrano fornire la strategia per riflettere quel paesaggio e quello stile di vita già tematizzati dalla serialità e dalla *Factory* di Andy Warhol, così come dalla geometria della scultura minimalista. Alla fine degli anni settanta l'iterazione di elementi visivi prelevati da modelli figurativi di culture locali dà origine invece alla pattern painting, i cui maggiori rappresentanti sono Robert S. Zakanitch e Robert Kushner. Il primo assume un tema floreale o un motivo tipico di pratiche artigianali quali la tessitura e lo utilizza come una sorta di matrice per creare orditi pittorici, trame ornamentali che si moltiplicano fino a riempire la superficie della tela. Con un'analoga aspirazione alla decorazione e alla seduzione visiva, Kushner accosta stoffe e colori, figure e linee geometriche ottenendo patchwork che paiono eredi della tradizione dell'assemblage e del collage, "in cui casualità e gusto personale s'intrecciano incessantemente. Egli recupera dalla produzione corrente i materiali per le sue composizioni, realizzate mediante assonanze e dissonanze cromatiche, effetto di incontri e scontri di stoffe diverse tra loro. La poetica del frammento urbano e domestico insieme viene praticata attraverso un'attenzione che non trascura ed anzi privilegia il recupero dei materiali obsoleti"[34].

Come appropriandosi di tecniche e generi disparati e "riciclando" eclletticamente valori e concetti spesso svuotati e "smascherati" dalla filosofia critica e dal decostruzionismo degli ultimi due decenni, alla fine degli anni settanta alcuni artisti americani sembrano recuperare e spesso trasgredire la bidimensionalità della tela in una maniera che è certamente memore delle opere di Jasper Johns, Jim Dine e, soprattutto, dei celebri *combine paintings* di Robert Rauschenberg. La pittura "contaminata" di David Salle è, infatti, uno spazio in cui convivono materiali eterogenei come legno, cotone e pigmento che concorrono alla sovrapposizione di immagini colte e popolari, frammenti di capolavori della pittura francese del XIX secolo giustapposti a dettagli di foto o disegni pornografici. Le sue tele diventano dittici, talvolta trittici, dove tutto si "appiattisce" popolando nette campiture rettangolari che paiono schermi televisivi in cui osservare "frammenti di un mondo di puro artificio, di riproduzioni, di sequenze narrative congelate e incomplete, al punto che anche i ricorrenti motivi sessuali (...) risultano anestetizzati da questa pervasiva visione di una realtà di seconda mano"[35]. David Salle sembra, infatti, molto sensibile all'immagine massmediatica al punto che (come l'amico Julian Schnabel, ma anche come Robert Longo e Cindy Sherman, artisti della medesima generazione, ma "culturalmente antagonisti") sperimenterà direttamente anche il linguaggio cinematografico realizzando il lungometraggio *Search and Destroy* (1995). Descrivendo la propria esperienza di regista, David Salle sembra chiarire anche gli obiettivi della propria pittura, ossia "la fluidità e la sorpresa nella connessione delle immagini"[36] che si realizza nel montaggio filmico, secondo "un'elementare alchimia" per la quale la successione di due sequenze le trasforma in altro, in una sorta di impensata "terza" immagine. Ma il suo interesse per la cultura visiva contemporanea sembra smarcarsi dal cosiddetto "appropriazionismo", dalla fotografia e dall'approccio critico e concettuale di artisti come i già citati Longo e Sherman, che con Richard Prince, Sherrie Levine, Laurie Simmons, Thomas Lawson sono i maggiori protagonisti tra quelli che vengono definiti "i Metropictures" per avere esposto nell'omonima galleria di New York fondata nel 1980

da Janelle Reiring e Helen Winter, già direttrice dell'Artist Space, dove il critico Douglas Crimp aveva organizzato nel 1977 "Pictures", la prima importante mostra del gruppo. Secondo David Salle la retorica che faceva da collante per questi artisti era talmente autoritaria da definire le loro attività "in termini di quel che *non* si doveva fare"[37] piuttosto che aprirsi alle grandi potenzialità (anche) comunicative del mezzo pittorico. In un importante articolo polemico del 1981 è lo stesso Thomas Lawson a riconoscere che "se l'arte [dei Metropictures] sostenuta dalla rivista *October* appare talvolta come rinchiusa con compiacimento nella propria marginalità, la pittura, con la sua grande apertura al pubblico, conserva in modo perverso un superiore potenziale critico. Esigendo una sorta di fiducia nell'opera, potrebbe mostrare un grado di ironia che manca all'immaginario della fotografia così rigida nel suo essere dichiarativa"[38]. Nel giro di pochi mesi le gallerie di New York e il mercato internazionale decretano, infatti, il clamoroso successo del cosiddetto "ritorno alla pittura". Si affermano pittori come Eric Fischl, Ross Bleckner, Jonathan Borofsky, Jack Goldstein, Robert Moscowitz, Nicholas Africano, Susan Rothenberg, Donald Sultan e si torna a guardare con rinnovato interesse alla figurazione di veterani come Philip Guston, Leon Golub e Malcolm Morley. Ma sono soprattutto le individualità di David Salle e Julian Schnabel a interpretare la pittura come proficua "inattualità", libero territorio eclettico, visualizzazione di un presente in cui si condensano i frammenti di un mondo disincantato e senza utopia. La stratificazione sulla tela diviene così un tentativo di dare forma armonica alle eterogenee visioni che, diversamente dal "colto manierismo" della pittura europea, provengono, per David Salle, "dall'osservazione diretta, non dalla storia dell'arte"[39]. E a proposito dell'opera di Julian Schnabel il critico Thomas McEvilley osserva che "il motivo della frammentazione riesprime se stesso in quello della trasparenza e della stratificazione. (...) Le addensate immagini di diversa epoca e provenienza rappresentano

David Salle, *The Burning Bush*, 1982. Zurigo, Galerie Bischofberger.

l'arbitrarietà della sequenza storica: ogni strato del passato è una trasparenza attraverso la quale si vedono tutti gli altri"[40]. Nel caso di Schnabel la giustapposizione di materiali avviene su sfondi che sono spesso "trovati" dall'artista, impiegati per fare incontrare la propria pittura con qualcosa che già contiene sedimentazioni culturali o, quanto meno, una "storia". Per la serie di "dipinti messicani", per esempio, le figurazioni allusive alle civiltà precolombiane dell'America Centrale sono riportate su teli plastificati che in Messico sono comunemente utilizzati per coprire i rimorchi dei camion. Schnabel avrà sempre grande attenzione al simbolismo dei propri supporti e alla valenza talvolta alchemica dei materiali da impiegare: dipingerà su fondali del teatro giapponese Kabuki, così come su teli provenienti da equipaggiamento dell'esercito americano, su tappeti e velluto, su legno e carta e, con particolare fortuna, su frammenti di ceramica "che enfaticamente proclamano la loro illusoria natura di oggetto trovato provvisto di un'altrettanto illusoria profondità archeologica"[41].
Sono invece i muri dei sobborghi urbani o le sotterranee arterie della metropolitana a divenire il supporto della pittura dei giovani rappresentanti della graffiti art. Dal centro cittadino alla periferia, dai babelici grattacieli ai bassifondi, dall'elitarismo dell'art system alla semplificazione popolare dei segni, la vernice spray rovescia l'establishment e riporta il "politico" nell'arte facendosi portavoce d'istanze libertarie e rivendicando attenzione per chi vive una condizione di marginalità come gli afroamericani o, in una seconda fase, gli "intoccabili" colpiti dal dramma dell'AIDS. In realtà i graffitisti non si limitano a pitturare pareti con le bombolette, ma impiegano vari materiali per dare "corpo" a un linguaggio immediato e spesso aggressivo, capace di accompagnarsi alla comunicatività della musica rap o della break dance che stanno nascendo negli stessi anni. John Ahearn attacca sui muri del Bronx colorati calchi di cittadini neri o portoricani. Ronnie Cutrone e Kenny Scharf realizzano immagini che paiono derivate da fumetti. Rammellzee concentra la propria ricerca su analisi linguistiche e calligrafiche che lo impegnano anche sul versante della performance per attuare la propria teoria delle "lettere armate" e rifondare la scienza del linguaggio su basi intuitive. SAMO pratica, invece, quella che definisce una forma di poesia pubblica e utilizza il proprio pseudonimo come un sigillo notarile commentando ironicamente la nozione di possesso delle idee e delle opere. Con spirito analogo continua a usare come sigla la stilizzazione di una corona, quando, chiamandosi Jean-Michel Basquiat, dipingerà sulla tela e così firmerà l'addensarsi di immagini prese dalla strada, visioni infantili, simboli di morte, slogan politici, disegni e scritte rivolte ad amici o a miti dello sport, sempre con una straordinaria capacità di fare nascere la bellezza dal disordine, abilità che sembra appresa tanto dalla pittura di Cy Twombly quanto dalla musica jazz di Charlie Parker. Basquiat è ricordato anche per i suoi sodalizi artistici con Warhol e Clemente e, unito anche dal tragico destino di una morte prematura, con l'autentico maestro della graffiti art: Keith Haring. Questi è un profondo ammiratore di William Burroughs e di Allen Ginsberg. Inizia la propria ricerca con studi sul linguaggio che lo portano a prendere in esame il valore iconico della scrittura. La sua calligrafia scorrevole, la fluida gestualità con cui interpreta le lettere maiuscole dell'alfabeto dà vita a un'iconografia prossima a primitive incisioni rupestri, geroglifici egizi, pittogrammi maya così come alla semplificata grafica *user-friendly* delle nuove tecnologie. Nelle sue immagini compare spesso la sagoma di "radiant boy", una figura antropomorfa

priva di connotazioni, una semplice, ma flessibile, silhouette animata da raggi che paiono annunciare quella che Haring definisce la "de-evoluzione" dell'uomo nell'era postatomica. La semplicità del suo "design" diviene una sorta di codice-base con cui inventare e ibridare personaggi umani e animali che riempiono lo spazio di tele, muri, cartelloni luminosi (come quello in Times Square nel 1982) e materiali di recupero, come piccole pietre o pezzi di legno, che Haring dona a passanti e amici in modo da diffondere indiscriminatamente la propria arte "popolare". In un'intervista con la critica Francesca Alinovi dichiara che il proprio lavoro consiste nel "volere attivare una superficie e diffondere energia. E trasformare una superficie neutra, anonima, dandole una personalità"[42].
Assemblare materiali obsoleti, adottare e iterare elementari moduli stilistici, ricomporre frammenti: pur con le dovute differenze, analoghe attitudini sembrano diffondersi sia in America che in Europa, tanto negli atelier e nelle periferie di New York e Los Angeles quanto in alcune aule del Royal College of Art di Londra. Richard Deacon, Tony Cragg, Antony Gormley, Bill Woodrow, Shirazeh Houshiary, Anish Kapoor, Alison Wilding e Richard Wentworth: sono questi i protagonisti della scena inglese della fine degli anni settanta, di quel cosiddetto "ritorno alla scultura" che, a dire il vero, solo raramente sarà messo in rapporto alla riabilitazione della pittura e alle eclettiche espressioni artistiche a esso contemporanee. Uno dei motivi di questo "mancato incontro" o di una scarsa "solidarietà" tra coloro che, secondo molti storici, avrebbero contribuito a dare nuova linfa ai "generi tradizionali" della pittura e della scultura consiste forse nel fatto che quest'ultima è stata considerata meno distante e certamente meno in polemica della "nuova pittura" rispetto

a sinistra: **Julian Schnabel**, *Portrait of Generoso*, 1993. Roma, Archivio Gian Enzo Sperone.
sopra: **Jean-Michel Basquiat**, *Parts*, 1984. New York, Sperone Westwater Gallery.

alle pratiche artistiche degli anni sessanta. Come si è già osservato, la pittura sembrava bandita da molti critici neoavanguardisti che invece non hanno mai smesso di guardare con interesse all'esplicito uso concettuale dei materiali da parte di diversi scultori tra quelli sopra menzionati. A differenza delle opere intese come spazi di azione e dalla logica "partecipativa" del funzionalismo e del minimalismo, la scultura della fine degli anni settanta, però, sembra perdere ogni connotazione sociale e riscoprirsi come "immagine/concetto", come "proiezione distaccata dell'immaginario"[43]. Lo sradicamento di oggetti dal loro uso quotidiano e i liberi accostamenti e incastonamenti proposti da Bill Woodrow corrispondono, infatti, a una logica da *bricoleur* che, senza progettualità politica, danno vita ad astratti "collage scultorei"[44]. Così come l'ironico riciclaggio di utensili e materiali domestici da parte di Richard Wentworth si traduce nella creazione di nuovi "inutili" oggetti neodadaisti come il *Salvaluce* (1984), ottenuto dal semplice accumulo di lampadine in un cestino di acciaio. Il riciclaggio è apparentemente anche la strategia compositiva di Tony Cragg, che pare fondere pittura e scultura in immagini a parete o su pavimento ottenute dispiegando una miriade di frammenti di materiali eterogenei recuperati: legno, stoffa, plastica. Tutti concorrono a disegnare un'unica silhouette che in molti casi (e quasi esclusivamente nei primi lavori) coincide con la sagoma dell'artista,

Keith Haring, *Untitled*, 20 settembre 1986.

Tony Cragg, *Eroded Landscape*, 1999. Bologna, Galleria d'Arte Moderna.

come colmandone e materializzandone l'ombra. In tal modo "Cragg fa compiere uno scatto linguistico alla scultura, al fare minimalista e concettuale da Donald Judd a Richard Long, da Robert Smithson a Barry Flanagan. Rispetto alla loro progettazione razionale e analitica, ripropone infatti l'*hazard*, cioè un tuffo e un gioco surreali, dove 'il soggetto per conoscere deve identificarsi con l'oggetto'"[45]. Progressivamente il recupero di materiali trovati viene a formare altre figure in base alla disposizione dei frammenti e la selezione dei loro colori. E particolarmente suggestive sono le grandi silhouette di bottiglie in *Green, Yellow, Red, Orange and Blue Bottles* (1982), con cinque grandi sagome nei rispettivi colori, tutte realizzate con piccoli pezzi di plastica, ossia dello stesso materiale di cui si suppone possano essere costituiti gli oggetti reali rappresentati in questa circostanza: bottiglie di plastica, appunto. Tony Cragg usa per le proprie opere tecniche e oggetti disparati: cere, ami da pesca, dadi da gioco. Estremamente raffinate sono le composizioni in vetro della serie degli *Eroded Landscape*, dove, liberandosi dalla referenza a una determinata figura, l'artista addensa vasi e bicchieri creando intricati equilibri instabili che gli consentono di "generare lo sgomento per un assemblaggio enigmatico e inquietante. È l'emozione, un soffuso sentimento poetico, a ristabilire un ordine interpretativo in questi lavori e creare intorno a loro un'atmosfera d'irreale sospensione e di silenzio"[46]. Sospensione e incanto destati certamente anche in chi incontra i volumi e il cromatismo delle opere di Anish Kapoor, i suoi dispositivi per collegare cielo e terra come un "sacerdote (*sacerdos* è 'donatore del sacro') che tramite il suo rito cerca di imprimere forma unitaria alle parti di un significato perduto, così da riavvicinare l'essere umano al divino"[47]. La polvere di pigmento riveste oggetti o sculture concave che assorbono in modo inquietante la vista dello spettatore e paiono presagire un vuoto capace di aprire passaggi ad altre dimensioni. Cubi e sfere, come proiezioni di quadrati e cerchi di un mandala, sono le geometrie predilette dall'artista anglo-indiano, le cui pitture-sculture sembrano vibrare, come in un gioco illusionistico. Invece si tratta di accogliere l'invito a una concreta esperienza, a una sorta di estasi e trance al cospetto di opere che sono archetipi e miti di un'arte capace di perdere *chronos* per guadagnare la forza mistica in cui "ciò che è sparso e disseminato, inaridito e spento" viene finalmente riunito[48].

[1] In "October", n. 16, primavera 1981.
[2] *Ibidem*, p. 55. Citato anche in D.B. Kuspit, *Flak from the "Radicals": The American Case Against Current German Painting*, in *Expressions. New Art from Germany*, catalogo della mostra, The Saint Louis Art Museum, Prestel-Verlag, München.
[3] Sulle polemiche e le spesso volgari accuse di neonazismo nell'opera di Kiefer, cfr. M. Rosenthal, *A Formal Breakthrough*, in *Anselm Kiefer*, catalogo della mostra, The Art Institute of Chicago e Philadelphia Museum of Art, Prestel-Verlag, München 1987, p. 79.
[4] Cfr. "Artforum International", marzo 2003, p. 101: numero speciale dedicato alla "rivisitazione degli anni ottanta".
[5] D. Eccher, *Anselm Kiefer: un'anima oscura*, in *Anselm Kiefer. Stelle cadenti*, catalogo della mostra, a cura di D. Eccher, Galleria d'Arte Moderna, Bologna (27 marzo-29 agosto 1999), Umberto Allemandi & C., Torino-Londra 1999, p. 14.
[6] A. Bonito Oliva, *Transavantgarde International*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1982, p. 117.
[7] M. Archer, *Art since 1960*, Thames & Hudson - SARL, London-Paris 1997, p. 150.
[8] A. Franzke e E. Quinn, *Georg Baselitz*, Prestel, München 1988.
[9] J. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Surkamp, Frankfurt-am-Main 1981.
[10] Cfr. *Jörg Immendorff talks to Pamela Kort*, in "Artforum..." cit., pp. 222-223.
[11] *Ibidem*, p. 222.
[12] A. Bonito Oliva, *op. cit.*, p. 70.
[13] *Ibidem*, p. 56.
[14] Cfr. la seconda delle *Considerazioni inattuali*, di Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, Zweites Stück; trad. it. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 1973-1974. Nella Prefazione (p. 4 della trad. it.) il "filologo classico" Nietzsche osserva: "Inattuale è inoltre questa considerazione, perché cerco di intendere qui come danno, colpa e difetto dell'epoca qualcosa di cui l'epoca va a buon diritto fiera, la sua formazione storica; perché credo addirittura che noi tutti soffriamo di una febbre storica divorante e che dovremmo almeno riconoscere che ne soffriamo".
[15] F. Nietzsche, trad. it. cit., p. 5.
[16] L.-V. Masini, *Arte contemporanea. La linea dell'unicità*, voll. I-II, Giunti, Firenze 1989, p. 1091.
[17] A. Bonito Oliva, *Transavantgarde*... cit., p. 42.
[18] *Ivi*.
[19] Cfr. *Francesco Clemente Talks to Brooks Adams*, in "Artforum..." cit., p. 58.
[20] *Ivi*.
[21] A. Bonito Oliva, *Transavantgarde*... cit., p. 96.

[22] F. Zdnedek, *Concetto-Imago. Generationswechsel in Italien*, Bonner Kunstverein, Bonn 1983.
[23] N. Rosenthal, *Mimmo e la memoria*, in *Paladino*, catalogo della mostra, MARCO, Monterrey, Messico (gennaio-maggio 1954), Charta, Milano 1994, p. 46.
[24] Cfr. L. Cherubini (p. 249) nell'ottima *Cronologia (1979-1985)*, proposta in *Transavanguardia*, catalogo della mostra, a cura di Ida Giannelli, Castello di Rivoli, Torino, Skira, Milano 2002.
[25] *Arte Cifra, Magico Primario, New Image, Nuovi Nuovi* sono infatti solo alcuni dei tentativi di configurazione proposti da critici come Max Faust, Flavio Caroli, Renato Barilli per delineare una scena assai vivace e che in Italia è stata segnata anche da alcune individualità di spessore come Luigi Ontani e, nell'ambito della scultura, Luigi Mainolfi e Giuseppe Maraniello.
[26] E così titola il secondo paragrafo del primo capitolo di *L'arte oltre il Duemila* che "completa" la monumentale *Storia dell'arte italiana* di Giulio Carlo Argan.
[27] J. de Loisy, *La nouvelle peinture en France*, in A. Bonito Oliva, *Transavantgarde*... cit., p .213.
[28] Ivi.
[29] Ivi.
[30] A. Beaton, *New Painting in Britain*, in A. Bonito Oliva, *Transavantgarde*... cit., p. 194.
[31] *Ibidem*, p. 199.
[32] Cfr. l'articolo di G. Moure *La nueva pintura española* (in A. Bonito Oliva, *Transavantgarde*..., cit., p. 302), occasione di un'orgogliosa rivendicazione di un ruolo importante per l'arte spagnola a dispetto del presunto trattamento riservatole "secondo logica terzomondista" nell'edizione di Documenta del 1982, con Miquel Barceló unico rappresentante di una scena che non accetta più di essere considerata marginale.
[33] A. Bonito Oliva, *L'arte oltre il Duemila*, Sansoni, Milano 2002 (nuova edizione), p. 313.
[34] A. Bonito Oliva, *Transavantgarde*... cit., pp. 122-123.
[35] R. Rosenblum, *Notes on David Salle*, 1984 in *David Salle*, catalogo della mostra, The Fruitmarket Gallery, Edinburgh 1987.
[36] Cfr. *David Salle talks to Robert Rosenblum*, in "Artforum..." cit., p. 264.
[37] Ivi.
[38] Citato in D. Hopkins, *After Modern Art, 1945-2000*, Oxford University Press, Oxford 2000, p. 213.
[39] *D. Salle talks*... cit., p. 74.
[40] T. McEvilley, *Pittura, Modernismo e Post-modernismo nell'opera di Julian Schnabel*, in *Julian Schnabel*, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato (14 ottobre 1989 - 15 gennaio 1990), p. 90.
[41] Ivi.
[42] F. Alinovi, *Intervista con Keith Haring*, in "Flash Art", n. 114, giugno 1983; cit. in G. Dorfles (1961), *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Museo civico d'arte contemporanea, Trento 1999, Feltrinelli, Milano, p. 220.
[43] L.-V. Masini, *Arte contemporanea*... cit., p. 1139.
[44] *Ibidem*, p. 1151.
[45] G. Celant, *La materia e la sua ombra: Tony Cragg*, in *Tony Cragg*, catalogo della mostra, Charta, Milano 1994, p. 16. In questo passo Germano Celant fa anche riferimento a R. Gilbert-Lecomte, *L'orribile rivelazione... la sola* (1930), in R. Gilbert-Lecomte e R. Daumal, *Il "Grand Jeu"*, Adelphi, Milano 1967.
[46] D. Eccher, *Tony Cragg, la poetica del frammento e della proporzione*, in *Tony Cragg* cit., p. 44.
[47] *L'artista sacerdos*, in G. Celant, *Anish Kapoor*, Fondazione Prada - Edizioni Charta, Milano 1996, p. XI.
[48] Ivi.

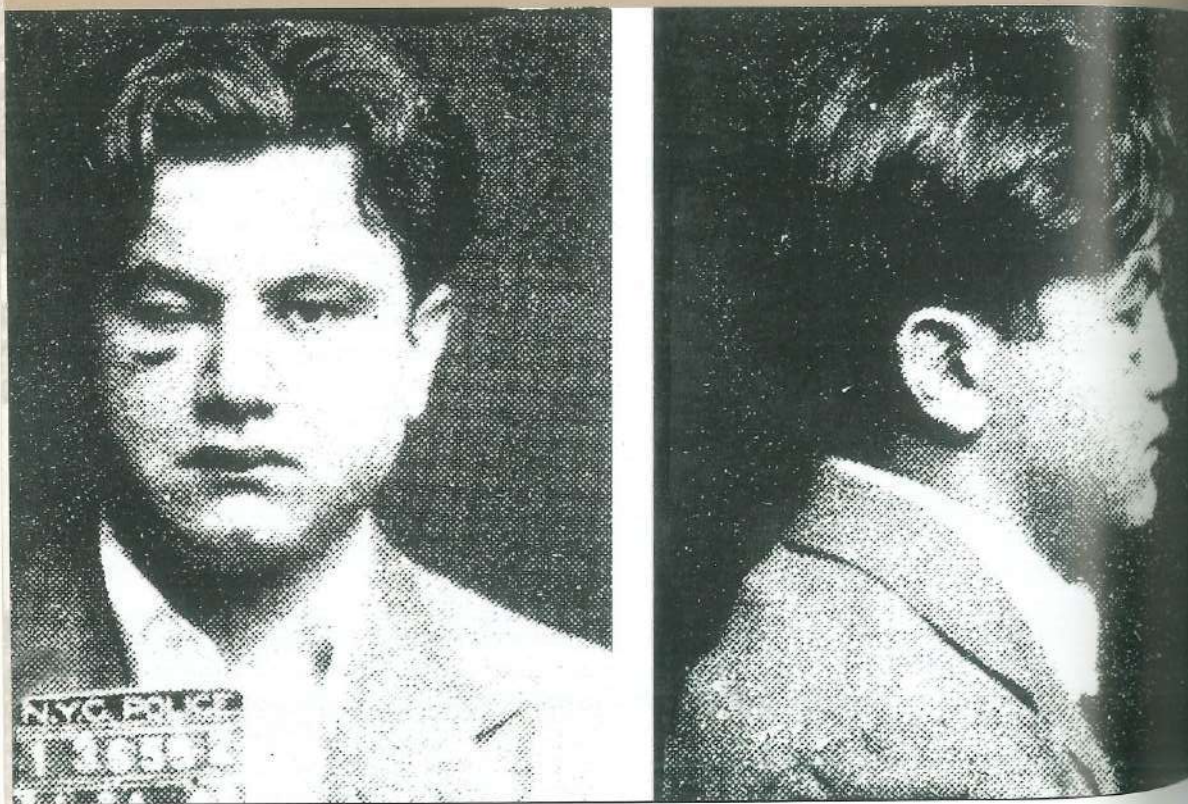
Anish Kapoor, *Turning the World Inside Out II*, 1995. Courtesy Fondazione Prada, Milano.

FOTOGRAFIA COME ARTE

di Claudio Marra

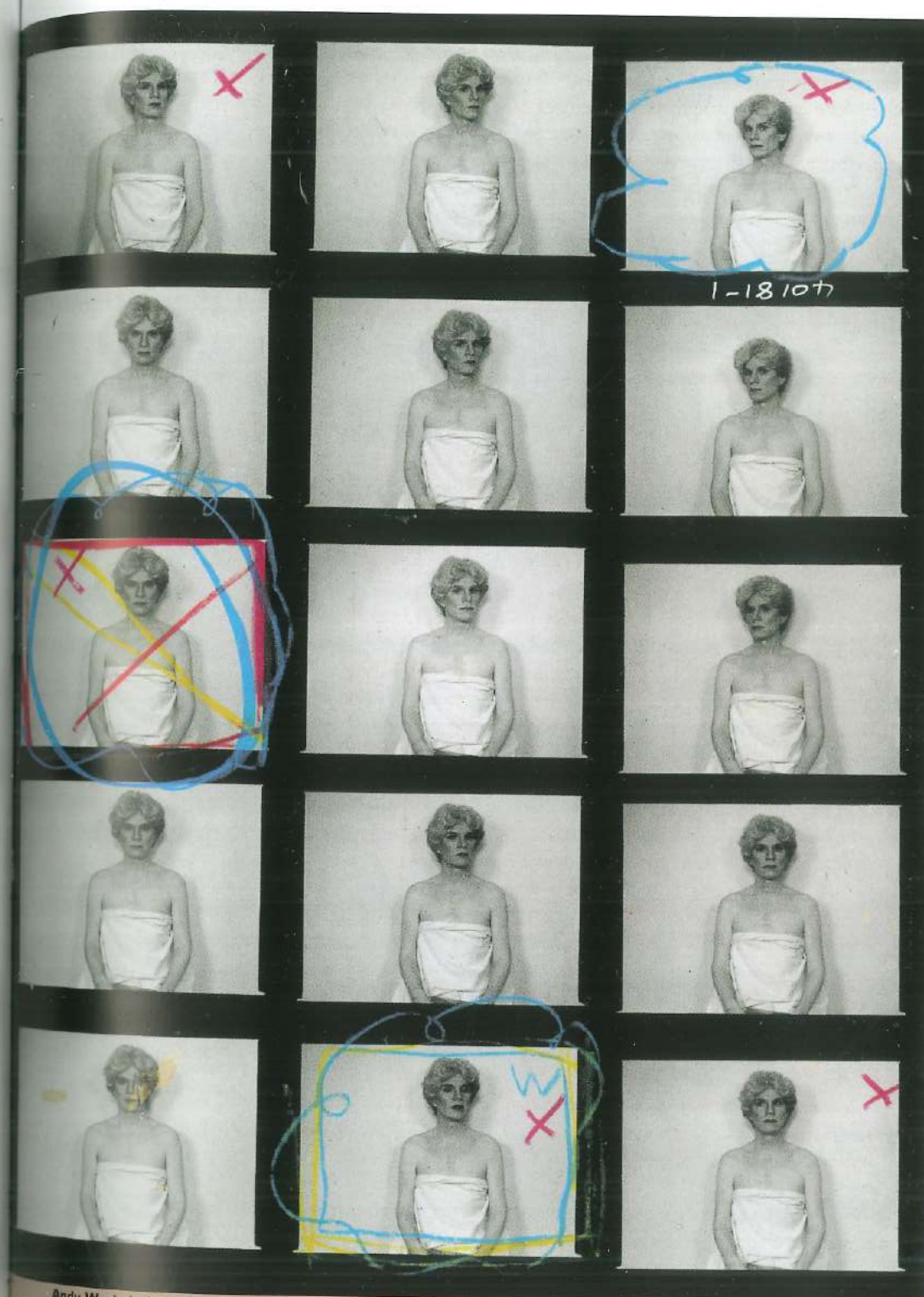
Non è esagerato affermare che l'arte degli ultimi quaranta-cinquant'anni può trovare nella fotografia una sorta di felice sintesi teorica dei propri andamenti. Del resto le crescenti e ormai consolidate fortune di questo mezzo non possono certo essere considerate un fenomeno casuale ed estemporaneo, trovando ragioni e motivi proprio nella particolare sintonia che la fotografia ha saputo dimostrare nei confronti delle poetiche emerse a partire dagli anni sessanta. Pur cercando di non cedere alla tentazione di facili schematismi e di sintesi eccessive, crediamo sia comunque impossibile non riconoscere come l'arte del periodo che ci sta a cuore abbia sostanzialmente viaggiato tra due sponde, due linee di contenimento che, tanto per intenderci, potremmo continuare a indicare con le etichette proposte a inizio

Novecento da Kandinsky: "grande astrazione" e "grande realismo". Una formula dialettica quanto mai azzeccata che, in anni recenti, è stata rilanciata dall'americana Rosalind Krauss allorché ha parlato di una biforcazione dell'arte novecentesca identificabile nelle figure di Picasso e di Duchamp, con Picasso interprete della linea del "simbolico" e Duchamp di quella del "mondano"[1]. Se questo doppio binario era già intuibile a inizio secolo, non c'è dubbio che la sua manifestazione piena e totale sia avvenuta proprio negli ultimi quattro o cinque decenni, magari con un forte sbilanciamento in favore della linea del "grande realismo" o del "mondano" che dir si voglia. Le esperienze di coinvolgimento diretto del reale, vuoi sotto forma di oggetto, vuoi come ambiente, se non addirittura come esercizio corporeo e di comportamento da parte dello stesso operatore, hanno sicuramente dominato la scena artistica dagli anni sessanta in avanti. Questo però senza che sia mancata una presenza dell'altra linea, quella della "grande astrazione" e del "simbolico", prospettiva che anzi, in alcune fasi del periodo preso in considerazione, ha avuto momenti di rilancio assai intensi, come per esempio è accaduto nella prima parte degli anni ottanta.
Ora forse si può cominciare a intuire meglio perché in apertura si diceva, con una punta di malcelato orgoglio, che la fotografia, con la sua identità, riesce teoricamente a sintetizzare il complessivo andamento dell'arte contemporanea. Se ci troviamo d'accordo sulla presenza delle due linee appena tratteggiate, allora occorre forse riconoscere che nessun mezzo come quello fotografico si è dimostrato congeniale a un loro simultaneo sviluppo. Il grande pregio della fotografia, pregio che se guardato in prospettiva critica

Andy Warhol, *Most Wanted Men No. 2, John Victor G.*, 1964. Svizzera, collezione Daros.

rischia quasi di costituirne il limite, è proprio quello di poter essere allo stesso tempo strumento di ricostruzione simbolica del reale, secondo il modello della pittura, nonché forma di prelievo e presentazione diretta seguendo, in questo caso, la logica del readymade duchampiano. Quasi un limite si diceva, perché alla lunga sarebbe più facilmente accettabile un regime di chiara contrapposizione dialettica, ma sta proprio in questa contraddittoria duplicità il fascino maggiore che la fotografia ha saputo esercitare nel corso del Novecento e in maniera ancora più accentuata negli ultimi decenni.
Una duplicità che ha forse generato parecchi equivoci sul piano della produzione, ma anche e soprattutto a livello di sistemazione storico-critica, ma è proprio in queste contraddizioni, si è detto, che alla fine emergono la complessità e la ricchezza delle ricerche espresse dall'arte degli ultimi quaranta-cinquant'anni.

Gli anni della pop

È nell'esaltante stagione della pop, per tanti versi quale fondamentale giro di boa per l'arte contemporanea, che per la prima volta si manifesta una chiara e fondante presenza della fotografia. In precedenza segnali assai stimolanti in questa direzione non erano certo mancati ma, così come è possibile dire per tante altre spinte provenienti dalle avanguardie di inizio secolo, i contributi erano forse rimasti troppo episodici ed elitari per incidere in profondità nelle vicende complessive dell'arte. Sono proprio le cosiddette "avanguardie di massa"[2], quelle che si affacciano sulla scena tra gli anni sessanta e settanta, che invece ingloberanno in maniera forte e costante la fotografia all'interno dei propri linguaggi, manifestando così, in modo esplicito, tutti i debiti che la cultura di massa aveva accumulato nei confronti di un medium che, se non altro per ragioni di anticipazione storica, più di tutti gli altri aveva contribuito all'affermazione di tale clima.
È sempre con la pop art che per la prima volta si manifesta con piena evidenza la duplice modalità del contributo della fotografia alla ricerca artistica. C'è la presenza diretta e l'utilizzo esplicito del mezzo da parte di tanti operatori, ma c'è anche, con significato non meno fondamentale, una presenza indiretta, identificabile con una sorta di filosofia del fotografico che sostiene e caratterizza la poetica pop. Si pensi in questo senso a due efficaci etichette critiche offerte da Lucy Lippard e Maurizio Calvesi, che hanno rispettivamente definito la pop un'arte "più estroversa che introversa"[3] oppure un'arte di "reportage"[4]. Nella formula proposta dalla studiosa americana, non è difficile intravedere un principio che sta a fondamento dell'identità fotografica, l'idea dell'estroversione appunto, della frontalità, dell'essere necessariamente in faccia al mondo per esprimersi. Ora, la fotografia è un processo tecnicamente fondato sull'estroversione, è quello che i semiologi chiamano un segno indicale, un segno traccia, indissolubilmente e profondamente legato al proprio referente, proprio perché generato in presenza, in faccia al reale. Non meno stimolante è la definizione offerta da Calvesi, che però non va superficialmente presa come riferimento a un genere fotografico (il reportage di stampo giornalistico), bensì, ancora una volta, come richiamo di una potenzialità concettuale del mezzo. Reportage dunque come vocazione alla raccolta, alla ricognizione oggettiva, all'esibizione imparziale del mondo, e se questo è forse il carattere che meglio riassume la poetica pop, non si può che sottolineare nuovamente la significativa coincidenza con un principio fondante del fotografico. L'aspetto che in particolare teniamo a segnalare è comunque proprio quello di un collegamento tra fotografia e pop art che può anche prescindere da un utilizzo diretto del mezzo, è il riconoscimento di una coincidenza profonda, più concettuale che materiale, un'identificazione che abbiamo già avuto modo di definire "la fotograficità implicita della Pop Art"[5]. L'idea, detta in maniera ancora

più chiara ed esplicita, è insomma quella che la pop sia fotografica anche quando i suoi esponenti non fanno un uso diretto del mezzo, perché alla lunga ciò che conta è il riferimento mentale a certi principi. Con l'idea dell'estroversione e del reportage, ci siamo limitati a indicare due caratteri macroscopici, ma è chiaro che questa tipologia di rilievi potrebbe facilmente essere ampliata. Si pensi per esempio alle dilatazioni e agli ingigantimenti di oggetti proposti da Claes Oldenburg: potremmo senza fatica individuare in essi i principi della decontestualizzazione, della zoomata e dell'ingrandimento che, ancora una volta, è possibile riferire al linguaggio fotografico. Ma poi si potrebbe continuare ricordando i principi della serialità e della ripetizione ossessivamente utilizzati da Warhol, o magari quello dell'oggettivazione, che rimane il più evidente denominatore comune per tutti i protagonisti di quella stagione. Si delinea così, con la pop, una modalità di rapporti tra fotografia e ricerca artistica che in seguito continuerà a caratterizzare anche vicende successive, arricchendo tutta una prospettiva di scambi e di contributi che sarebbe certo sbagliato pensare limitata ai casi diretti ed espliciti di utilizzo del mezzo.
Delineato, seppur sommariamente, il piano della "fotograficità implicita" si può ora passare a una breve rassegna di presenze dirette, procedendo ovviamente sulla base di una campionatura assai ristretta e con l'obiettivo di ricostruire non una storia minuziosa quanto piuttosto una tipologia di contributi scaturiti dall'uso della fotografia. Un caso da cui partire può certamente essere quello di Robert Rauschenberg che se per alcuni aspetti non può essere considerato un autore pop in senso stretto (nelle sue opere c'è una dimensione di caoticità e di espressività magmatica che sarà del tutto assente nel lavoro dei vari Oldenburg, Dine, Lichtenstein, Wesselmann, Warhol), ugualmente però anticipa, soprattutto per quanto a noi specificatamente interessa, alcuni usi della fotografia che saranno in seguito ripresi dallo stesso Warhol. Già nella seconda metà degli anni cinquanta Rauschenberg intuisce la possibilità di considerare la fotografia al pari degli altri oggetti che caratterizzano la cultura di massa, ed è appunto sotto questa identità che essi cominciano a entrare nei suoi lavori: materiali accanto ad altri materiali, oggetti accanto ad altri oggetti. Quella che interessa Rauschenberg non è tanto la dimensione artistica della fotografia canonicamente intesa, quanto piuttosto l'immagine comune prelevata dalla quotidianità e brutalmente presentata in quanto tale. Un'immagine a quel punto da fruire a livello concettuale più che formale, perché ciò che interessa Rauschenberg pare proprio essere quella carica di emotività e di presenza diretta del reale che la comunissima fotografia estratta dall'album di famiglia è in grado di esprimere. L'altro aspetto degno di nota di tutta l'operazione è dato dal fatto che Rauschenberg, almeno nei casi ai quali stiamo alludendo, procede a readymade, cioè senza impegnarsi direttamente nella produzione materiale delle immagini, così da sottolineare nuovamente come il coinvolgimento della fotografia nel processo artistico non debba necessariamente passare attraverso un esercizio di manualità e di tecnica assimilabile a quello della pittura. Una scelta, questa, che si dimostrerà in seguito decisiva, e l'equivalenza fotografia = readymade risulterà vincente, pur se con diverse modalità di applicazione, anche nei decenni successivi.
È certamente quello riconducibile all'esperienza di Andy Warhol il contributo più ampio, sia in termini quantitativi che qualitativi, espresso dalla poetica pop nei confronti della fotografia. L'interesse maggiore presente nel lavoro di Warhol riguarda la sua capacità di intervenire su aspetti che pongono in gioco la filosofia profonda del fotografico, così che, alla fine, ciò che ne scaturisce è un preziosissimo contributo ad ampia valenza sull'identità del mezzo in relazione allo sviluppo delle arti visive. Un secondo motivo di interesse deriva poi dal fatto che Warhol, più di tutti gli altri suoi compagni di cordata, si muove benissimo sia sul piano che abbiamo chiamato della "fotograficità implicita" sia su quello

Andy Warhol, *Autoritratto nella cabina per fototessera*, 1981.

Diane Arbus, *Un giovane e la sua ragazza con gli hot dogs nel parco*, New York City, 1971.

di una pratica effettiva. Per quanto riguarda il primo aspetto basterebbe ricordare lo slogan con il quale egli intendeva riassumere al meglio la propria poetica: "Vorrei essere una macchina", per rendersi immediatamente conto di quanto la concettualità fotografica potesse averlo influenzato. E qui scatta subito una notazione per noi fondamentale, perché affermando di voler essere una macchina, Warhol, mentre clamorosamente ribalta l'identità che solitamente si crede di dover attribuire all'artista, contemporaneamente riabilita quella caratteristica di meccanica automaticità che, pur appartenendo per costituzione alla fotografia, si era fin lì creduto di dover obbligatoriamente superare, volendo accomunare la fotografia stessa all'arte. Mentre insomma, fin dall'Ottocento, chi intendeva affermare l'artisticità della fotografia aveva dovuto cercare in ogni modo di aggirare quell'aspetto di meccanicità che pareva inconciliabile con il dominio dell'estetico, ora, alla luce del verbo warholiano, ciò che concettualmente era stato censurato diviene la prima caratteristica da ricercare. Agli occhi di Warhol la fotografia rappresentava il prototipo perfetto di un'arte meccanica, in grado di esautorare completamente l'autore come soggetto psicologico, sostituendolo con un autore-macchina, perfettamente integrato alla logica e ai meccanismi dello strumento.
L'utilizzo diretto da parte di Warhol del mezzo fotografico avviene in totale coerenza con il teorema della meccanicità appena esposto. Questo a cominciare dalla scelta stessa degli strumenti con i quali operare, che anziché essere sofisticati e complessi quanto a meccanismi di controllo (così come in genere li pretende colui che, seguendo la vecchia logica della creatività manuale, intende fare arte con la fotografia) sono al contrario banali e quanto più possibile automatizzati. Ecco allora l'utilizzo costante della Polaroid, emblema della macchina in cui veramente occorre limitarsi a schiacciare il bottone oppure, addirittura, l'impiego della cabina per fotografie automatiche come accade per il ritratto di Ethel Scull (*Ethel Scull trentasei volte*, 1963) e per quello di Holly Solomon (*Ritratto di Holly Solomon*, 1966). Non manca, nell'immenso magazzino warholiano, il ricorso al procedimento del readymade, cioè al prelievo di immagini fatte da altri, così che la ricerca di non-creatività tradizionalmente intesa finisce per sfociare in una totale rinuncia al fare. Coerente fino in fondo con un'estetica della meccanicità, Warhol però non si accontenta di utilizzare il già fatto, ma rinforza la propria scelta decidendo di utilizzare autentici cartellini segnaletici della polizia (la serie *Ricercati* del 1964), così che i ritratti presentati si propongono quali ritratti di grado zero, privi di qualsiasi connotazione introspettiva, freddi, meccanici, ripetitivi, in quella loro monotona alternanza di fronte e profilo.
Già nell'analisi, seppur rapida e sintetica, del caso Warhol, ci pare dunque emerga chiaramente lo scambio sinergico che si stabilisce tra pop art e fotografia. Sinergico e paritario perché se è vero che la pop utilizza, implicitamente ed esplicitamente, categorie e forme del fotografico, occorre pure riconoscere che nel momento in cui le fa sue ne sottoscrive un vero e proprio riscatto estetico, rivalutando ciò che fino ad allora era stato negato e censurato. Come si è visto, la pop intuisce che occorre avere il coraggio di guardare a quegli aspetti della fotografia che fino a quel momento avevano creato imbarazzo e difficoltà al riconoscimento artistico del mezzo (l'esautoramento dell'autore, l'esaltazione di una processualità meccanica e automatizzata, un interesse prevalente alle sollecitazioni concettuali più che formali), contribuendo così, in maniera decisiva, allo sviluppo di un'estetica tecnologica effettivamente alternativa a quella della manualità.
Se fino ad allora la fotografia aveva anche trovato ospitalità nell'universo dell'arte, ma sostanzialmente come modo "altro" di continuare a fare la "bella immagine" di gusto compositivo-formale, ora tutto si ribalta in favore di un utilizzo concettuale del mezzo.
Lo scarto è decisivo e costituirà un punto di riferimento imprescindibile per le ricerche

future, una svolta radicale e profonda che allo stesso tempo riguarderà l'identità della fotografia e quella dell'arte di fine Novecento.
Ma c'è un altro fondamentale aspetto del rapporto tra fotografia e arti visive sul quale l'esperienza pop porta un contributo originale e innovativo. È negli anni sessanta infatti che comincia a delinearsi la possibilità di una presenza congiunta e solidale tra due tipologie di operatori che fino a quel momento parevano destinati a una contrapposizione insanabile: fotografi puri e artisti che usano la fotografia cominciano ora a lavorare all'interno di un'unica prospettiva poetica. Con l'espressione "fotografi puri" ci si riferisce a quegli autori che operano esclusivamente col mezzo fotografico, prestando particolare attenzione agli aspetti tecnici del loro strumento. Gli artisti che usano la fotografia si distinguono invece per la pluralità di mezzi impiegati (non sono dunque fotografi a "tempo pieno") e soprattutto per un sostanziale disinteresse nei confronti della componente tecnica della fotografia. In linea di massima si può dunque dedurre che mentre le opere dei fotografi puri potranno in genere dimostrare una maggiore attenzione per gli aspetti formali che possono scaturire dall'attenta applicazione di una buona tecnica, quelle degli artisti che usano la fotografia appariranno forse più approssimative dal lato tecnico, ma certamente più ricche da quello concettuale. È dunque all'interno del clima pop che tale contrapposizione inizia a sfumare, e figura simbolo di questo riavvicinamento è senz'altro l'americana Diane Arbus, nota per i suoi ritratti di soggetti "marginali" e "diversi". È nelle parole stesse con le quali l'artista dichiara la propria attrazione per la fotografia che emergono chiaramente le affinità con il clima pop: "Noi siamo più indulgenti verso gli altri rispetto all'apparecchio fotografico. L'apparecchio è un po' freddo, un po' duro"[6]. Certo la Arbus è anche una sapiente e attenta utilizzatrice della tecnica, la componente formale ha un ruolo di rilievo nelle sue immagini, ma è altrettanto vero che nell'affermazione appena riportata emerge un'attenzione verso ciò che ormai abbiamo ripetutamente indicato essere il piano della concettualità fotografica.
Una dimensione mentale che nel caso della Arbus pone in rilievo la capacità di distacco e di oggettività verso il mondo che può scaturire dall'uso dell'apparecchio fotografico, una prospettiva assai vicina, se non addirittura coincidente, con il desiderio di essere una macchina espresso da Warhol. Proveniente dalla fotografia di moda (un'altra conferma alla matrice di fotografa pura), la Arbus, pur non appartenendo direttamente al gruppo ufficiale della pop, ne respira comunque l'aria, negli anni sessanta frequenta gli stessi ambienti e le stesse gallerie,

Luigi Ontani, *San Sebastiano*, 1970.

Arnulf Rainer, *Standbogen (Arco portante)*, 1971-1972.

ne fiancheggia come si è visto la poetica, aprendo una prospettiva di rapporto tra i fotografi puri e gli artisti che sarà ripercorsa e ampliata, come avremo modo di verificare più avanti, negli ultimi due decenni del Novecento.

Anni settanta

La contaminazione fra le due tipologie di operatori viene come messa tra parentesi negli anni settanta. Siamo nel decennio segnato dal dominio assoluto delle poetiche extrapittoriche (dalla body alla land, dall'arte povera al minimalismo, dalla narrative al concettuale puro) e c'è dunque pochissimo spazio per tutte quelle ricerche in qualche modo legate a una dimensione di manualità e di abilità esecutiva. La presenza della fotografia, pur straripante in questo periodo, si svolge all'insegna di un concettualismo che non lascia spazio alla questione della tecnica così cara ai fotografi puri. Quanto all'esecuzione e all'aspetto formale, la parola d'ordine sembra anzi essere: "fare male e in modo approssimativo", così che non si generi l'equivoco della "bella immagine", dell'opera pseudo-pittorica. A emergere sono dunque le cosiddette componenti concettuali della fotografia, e alle idee di oggettivazione e di distacco già segnalate discutendo di pop art, si aggiungono ora quelle di memoria, di manipolazione temporale, di attestazione, di supporto al comportamento e così via. Utilizzando la fotografia secondo questi parametri, gli artisti ne trascurano completamente l'aspetto tecnico-esecutivo, tanto che in alcuni casi l'immagine può addirittura essere eseguita da altri, perché ciò che conta è l'idea e non la dimensione materiale dell'opera. Tanta trascuratezza dell'aspetto formale fa in quegli anni storcere il naso alla critica fotografica più tradizionale, che addirittura arriva a vedere nell'uso della fotografia fatto dagli artisti gravitanti in area body, narrative e concettuale, un atteggiamento simile a quello dei pittori che nell'Ottocento facevano un uso del tutto

Christian Boltanski, *Christian Boltanski à 5 ans 3 mois de distance.*

Mac Adams, *The Palm*, 1970.

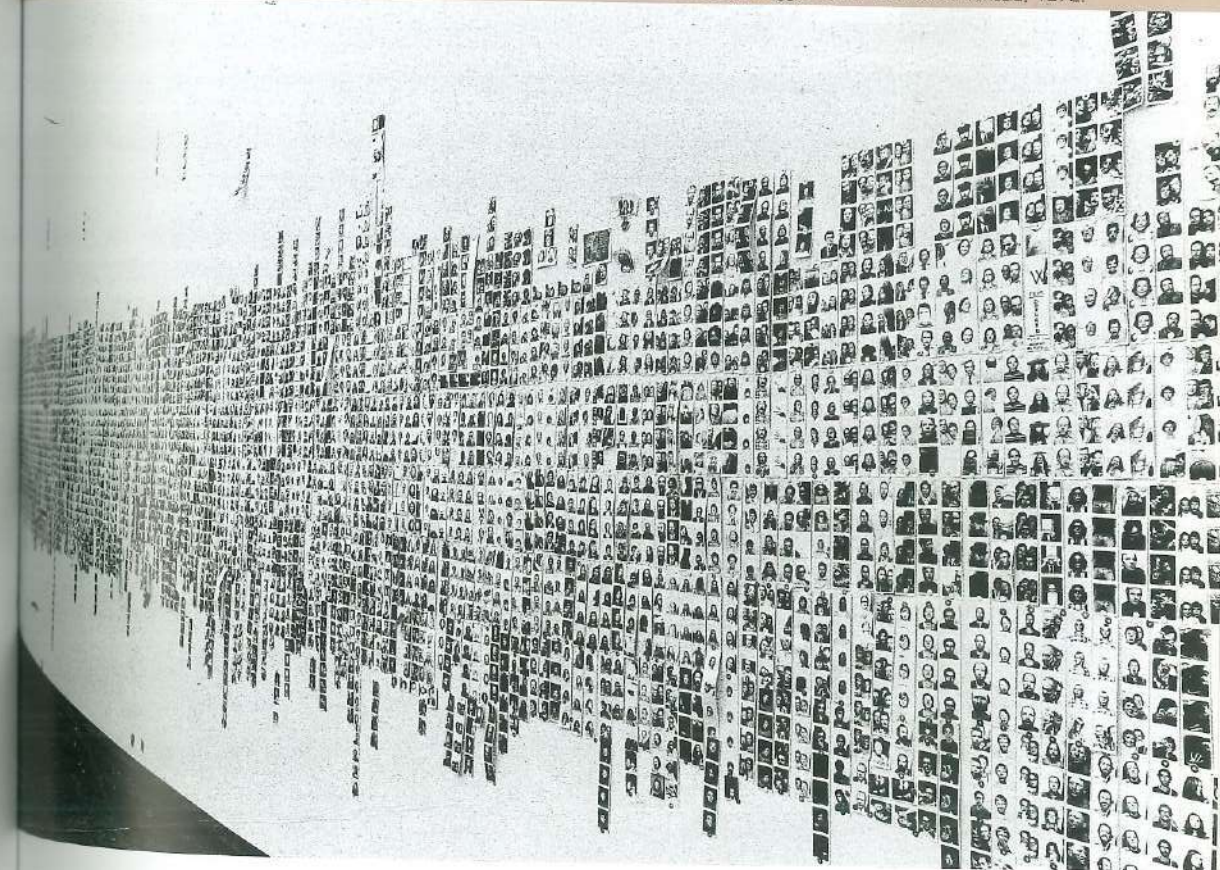
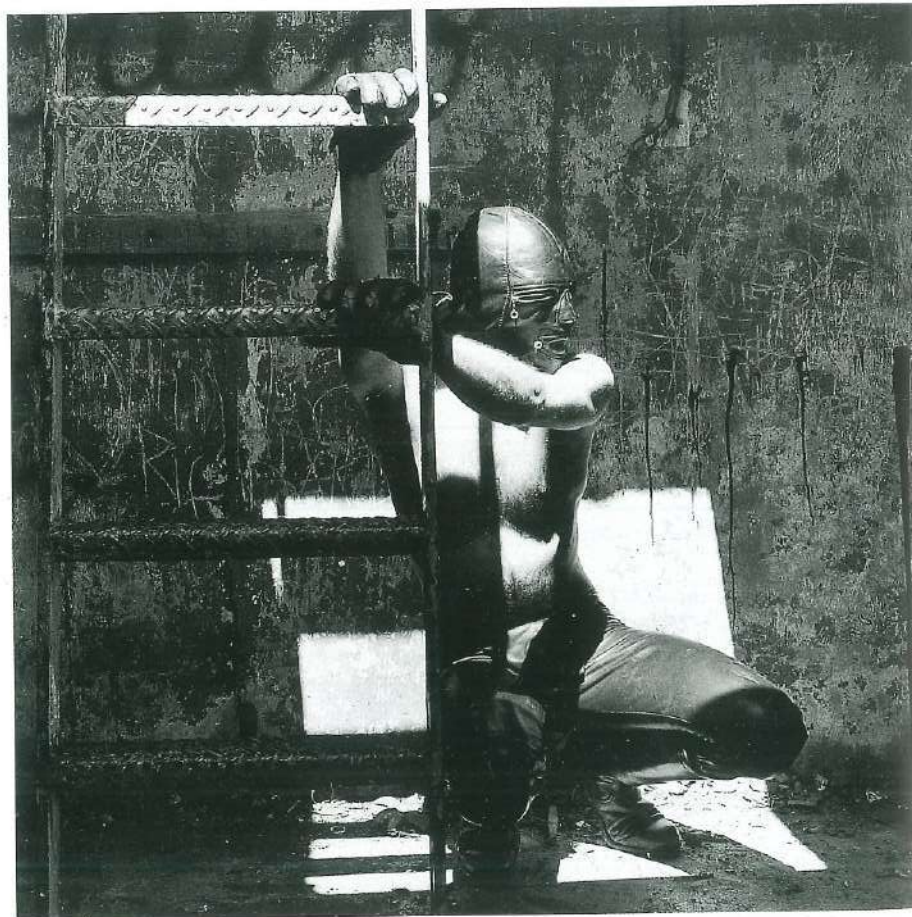
servile e strumentale dell'immagine fotografica[7]. Lo scarso appeal fisico esercitato da quelle immagini veniva insomma interpretato come atto di oltraggio alla dignità propria della fotografia, mentre invece si è appena visto come, per quegli artisti, la trascuratezza formale altro non era che una scelta tattica tesa a far emergere in tutta la sua forza la componente concettuale del lavoro.

Il contributo della fotografia alle varie poetiche affermatesi negli anni settanta non è dunque da intendersi come mero supporto strumentale alle varie operazioni poste in atto dagli artisti, bensì quale preziosa componente costitutiva delle stesse. Per comprendere a fondo questo ruolo occorre radicalmente uscire dall'idea di fotografia come semplice oggetto di rappresentazione (in questo caso si ricadrebbe nell'ipotesi di servilismo strumentale appena negata) per entrare in quella dimensione di concettualità che il mezzo esprime in se stesso o come integrazione alle varie facoltà fisiche e mentali dell'operatore. Cerchiamo di verificare subito questa prospettiva in riferimento alle pratiche di body art che, più di altre esperienze dello stesso periodo, potrebbero far nascere l'idea di una fotografia utile solo a documentare l'evento. Che tale funzione sia stata assolta, nessuno può certo negarlo: le immagini fotografiche hanno documentato efficacemente performance, azioni e comportamenti vari, ma è altrettanto vero che forse occorrerebbe iniziare a sostituire il verbo "documentare" con "mantenere", restituendo così un senso diverso alla presenza della fotografia e al ruolo da essa giocato nell'intera operazione. Il mantenimento, categoria chiave della concettualità fotografica, permette una sopravvivenza virtuale del corpo, conferisce sostanza e durata a ciò che altrimenti risulterebbe troppo effimero, e non è dunque esagerato ipotizzare che le ricerche della body art abbiano potuto svilupparsi anche grazie all'esistenza di sistemi (primo fra tutti, ovviamente, quello fotografico) capaci di registrare e mantenere gesti e comportamenti. La fotografia di un'azione non è dunque semplicemente la documentazione di qualcosa avvenuto altrove e in un altro momento, è la ri-presentazione in assenza dell'azione stessa, nello stesso modo in cui la fotografia di una persona cara ne sostituisce, seppur virtualmente, la presenza. Ma c'è di più, perché per molti protagonisti della body, e pensiamo ad artisti quali Bruce Nauman, Arnulf Rainer, Urs Lüthi, Giuseppe Penone, Gina Pane, la fotografia diviene una sorta di specchio sul quale controllare il proprio corpo e prenderne coscienza.

Quale specchio congelante e rivelante, la fotografia entra così nel progetto stesso dell'opera, ne è parte costitutiva ed elemento irrinunciabile. Volendo si possono indicare due livelli di questa strategia dello specchio: una prima prospettiva è allora rappresentata da ricerche tese a

verificare possibilità e linguaggi del corpo considerato nella sua dimensione di primarietà fisica. Pensiamo in questo caso a certe indagini di Nauman sull'espressività del viso o alle ginnastiche forzate di Rainer, o ancora alle verifiche estreme e traumatiche condotte da Gina Pane. C'è poi un secondo livello di ricerche nel quale il corpo, anziché essere verificato secondo i parametri di un rigido *hic et nunc*, viene proiettato nella dimensione del desiderio e dell'immaginario come per esempio accade nei lavori dello svizzero Lüthi o nelle trasfigurazioni proposte dal nostro Luigi Ontani. Lo specchio, in questo caso, viene spavaldamente attraversato e la fotografia, dimostrando ancora una volta la fondamentalità del suo ruolo, funge da strumento in grado di conferire credibilità e concretezza al sogno. In mezzo a queste due modalità così diverse di coinvolgimento del corpo, si potrebbero poi collocare esperienze sul tipo di quelle condotte dalla coppia italo-inglese Gilbert & George, per i quali la fotografia diviene una sorta di diario visivo per una quotidianità sapientemente sospesa tra realtà e finzione.
Nella sottile discussione che in quegli anni settanta si è sviluppata rispetto a cosa occorresse intendere per "arte concettuale", se cioè si dovesse utilizzare tale etichetta solo per i lavori strettamente dedicati all'investigazione dell'idea stessa di arte oppure la si potesse estendere a operazioni di stampo narrativo, di ricognizione ambientale o generalmente emozionali, la presenza e l'uso della fotografia potrebbero forse aiutare

Ugo Mulas, *Verifica*, 1970.

Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 4: lascia una traccia fotografica del tuo passaggio*, XXXVI Biennale di Venezia, 1972.

a risolvere una disputa, a nostro parere, in buona parte non sostanziale. Lo spunto ci viene da un lavoro di Joseph Kosuth, peraltro uno dei sostenitori più convinti, assieme alla critica francese Catherine Millet, di una visione strettamente analitica del concettuale.
L'opera in questione ha per titolo *Una e tre fotografie* e appartiene al famoso ciclo delle triangolazioni, nelle quali l'artista americano era solito presentare un oggetto reale, la sua replica fotografica nonché la definizione dell'oggetto stesso estratta da un dizionario. Ora in questo caso l'intrigo nasce dal fatto che la fotografia (esattamente la stessa immagine, tanto che risulta impossibile dire quale funge da oggetto e quale da definizione) è presente sia come oggetto fisico sia come fatto linguistico che descrive l'oggetto stesso. Si manifesta così chiaramente una doppia natura del mezzo, che anche nel momento in cui è chiamato a funzionare come linguaggio, e dunque come strumento puramente noetico, non può rinunciare al suo ruolo di evocazione virtuale della realtà, quasi a ricordarci che ogni atto linguistico, per quanto astratto, mantiene sempre una qualche forma di referenza mondana.
Foltissimo è dunque il numero degli operatori che fanno ricorso alla fotografia come strumento di intervento concettuale sulla realtà, sfruttandone quelle potenzialità fino ad allora trascurate dalla ricerca artistica e invece presenti nell'uso quotidiano e familiare del mezzo. È questo un dato curioso che può forse aiutare la comprensione di un'arte solitamente considerata "difficile" come è appunto quella concettuale.

a sinistra: **Robert Mapplethorpe**, *Jim*, Sausalito, 1977.
sopra: **Helmut Newton**, *Fotografia di moda con nudo*, Eija, Parigi, 1973.

Cindy Sherman, *Untitled Film Still, n. 28*, 1979.

Cindy Sherman, *Untitled Film Still, n. 83*, 1980.

L'idea di certificazione, quella di memoria, quella di raccolta e catalogazione, quella di intervento sulla temporalità, quella di supporto a una certa azione, sono tutte categorie che, a ben pensarci, costituiscono l'identità della fotografia nella nostra esperienza quotidiana. Gli artisti concettuali le recuperano e le applicano alle loro ricerche, rinunciando allo stesso tempo, come già si è detto, a quella dimensione formale dell'immagine che invece aveva fino ad allora caratterizzato, nella quasi totalità dei casi, la presenza della fotografia nell'arte.
Per quanto riguarda un'applicazione della categoria della memoria, vanno ricordate le ricerche dei francesi Jean Le Gac e Christian Boltanski, ripetutamente impegnati a celebrare quella dimensione del "tempo perduto" così cara alla cultura letteraria del loro paese. Boltanski, in particolare, ci ha proposto una serie di lavori elegantemente costruiti sul fascino dell'immagine comune estratta dall'album di famiglia e a volte integrata da un intervento di scrittura teso ad ampliare la risonanza emotiva suggerita da quell'indizio visivo. L'idea di fotografia come memoria va sostanzialmente ricondotta all'ipotesi di uno strumento che si fa protesi e sostegno di una facoltà naturale, integrando, per via artificiale, i nostri vari canali di relazione con l'ambiente. Tra le applicazioni in questo senso più diffuse, troviamo ovviamente quelle che riguardano questioni percettive e di relazione spazio-temporale. A tal proposito possono essere considerate esemplari le esercitazioni svolte da Douglas Hubler nella serie *Duration Pieces*, quando ha utilizzato l'occhio fotografico come verifica di una propria presenza nell'ambiente in relazione a un prestabilito dato temporale. La constatazione e l'epifanizzazione di un micro-evento ritorna anche nei lavori di Peter Hutchinson e di David Askevold, come pure in quelli di Franco Vaccari quando per esempio si fa immortalare da un fotografo in situazioni di totale banalità, come accade in *Viaggio per un trattamento completo all'albergo diurno Cobianchi* del 1971, oppure in *Viaggio + rito* dello stesso anno. C'è stato poi chi come Luca Patella anziché fermarsi alla ricognizione fenomenologica di cose ed eventi, ha preferito utilizzare la fotografia come elemento di penetrazione e di manifestazione della psiche, trasformando l'occhio della camera da sguardo dal di fuori in sguardo dal di dentro. Una bella riflessione sulla temporalità fotografica viene svolta all'inizio del decennio da Mario Cresci, che ha il merito di aver portato una forte componente di concettualità all'interno di un più tradizionale lavoro di reportage antropologico.
Se il complessivo clima di concettualità dominante in quegli anni finiva per favorire una produzione a volte anche troppo tortuosa e cerebrale, non mancano comunque esempi di artisti che pur operando nel filone della narrazione hanno privilegiato toni più leggeri e accattivanti prendendo spunto da un collaudato e sempre efficace genere cinematografico qual è il thriller. Fra i più interessanti esponenti di questa tendenza vanno ricordati soprattutto gli americani Bill Beckey e Mac Adams, abili nello sfruttare i vuoti narrativi che la sequenza fotografica pur sempre comporta rispetto a quella cinematografica, riuscendo così a trasformare quello che altrimenti potrebbe apparire un "difetto" del mezzo in artificio quanto mai avvincente per lo spettatore, chiamato a interrogarsi sui possibili e spesso oscuri intrecci presenti nella storia. Maestro indiscusso di questa tendenza rimane comunque un altro artista statunitense, Duane Michals, capace di estrarre dalle sequenze, come pure da singole immagini, suggestioni narrative sempre sospese tra mistero, inquietudine e inganni percettivi.
Pur manifestando, come si notava in precedenza, una vocazione più mondana che autoriflessiva, negli anni settanta la fotografia ha comunque partecipato a quel clima di ricerca che, indicato come "linea analitica", aveva per oggetto il linguaggio stesso dell'arte. Oltre ai cortocircuiti semantici, tra immagine, scrittura e oggetto, proposti

dal già citato Joseph Kosuth, vanno allora almeno ricordati gli esercizi di fotografia dentro la fotografia svolti da Kenneth Josephson, nonché l'indagine, sul senso dell'immagine e sull'atto che l'ha generata, presente nelle *Verifiche* di Ugo Mulas. Espressione di una linea analitica possono infine essere considerate anche talune prove fotografiche sullo sdoppiamento e la ripetizione svolte da uno dei più interessanti rappresentanti del concettuale italiano quale Giulio Paolini.
A chiusura di questa breve ricognizione sugli anni settanta occorre da ultimo ricordare come l'arte abbia saputo in quel periodo raccogliere, in modo non occasionale, le tensioni e le istanze di rinnovamento provenienti dal dirompente fenomeno del Sessantotto. L'idea di una partecipazione allargata alla politica e al sociale in genere, si espande così anche ai territori dell'arte e, per quanto in particolare ci riguarda, trova un'esemplare applicazione nell'installazione della cabina automatica per fototessere realizzata da Franco Vaccari alla Biennale veneziana del 1972. Il pubblico, seguendo l'indicazione fornita con una scritta dall'artista, era invitato a costruire direttamente l'opera, lasciando sulle pareti della stanza, con la striscia di piccole immagini auto-realizzate, una traccia fotografica del proprio passaggio.

Anni ottanta e novanta

È nel clima degli anni ottanta che finalmente si manifesta a pieno quella fusione tra fotografi puri e artisti-fotografi, della quale già si era avuto qualche indizio negli anni della pop con figure come la Arbus o lo stesso Warhol. I motivi di questo fenomeno vanno sostanzialmente individuati nella ormai totale liberalizzazione dell'operatività artistica acquisita con la stagione del concettuale. Sul finire degli anni settanta si diffonde nettissima la sensazione che ormai si possa veramente fare di tutto: usare il corpo, affidarsi all'esercizio concettuale, intervenire sull'ambiente, utilizzare la fotografia e il video, ma pure tornare alla manualità pittorica, riscoprendo magari quel gusto per il decorativismo che era stato abbandonato nell'asetticità di una ricerca tutta mentale. Fotografi e artisti si mescolano allora senza più pregiudizi, consapevoli tutti quanti di poter ormai dialogare alla pari, lontano da quei sospetti che, fino ad allora, li avevano tenuti reciprocamente distanti. Come già era accaduto in altri momenti della storia dell'arte del Novecento, si pensi per esempio alla congiuntura delle avanguardie storiche, il cambiamento di atteggiamento nei confronti della fotografia che si manifesta in apertura del nuovo decennio non nasce dunque da un cambiamento interno alla fotografia stessa, bensì da una evoluzione dell'identità estetica complessiva, che permette di ricomporre quella separazione che fino ad allora aveva in qualche modo contrapposto fotografi e artisti.
È in questo nuovo clima di parificazione dei valori che i grandi protagonisti della fotografia di moda (essa pure, all'inizio degli anni ottanta, in rapidissimo avvicinamento a una piena identità artistica) vengono ospitati nelle gallerie e nei musei. Rappresentanti tra i più emblematici di tale svolta possono essere considerati l'americano Bruce Weber e il tedesco Helmut Newton. Quest'ultimo, in particolare, risulta il più efficace interprete del clima di edonismo e di lusso ostentato che sembra caratterizzare subito gli anni ottanta rispetto al decennio precedente. Newton è fotografo in senso tradizionale ma, pur risultando formalmente ineccepibili, le sue immagini fanno soprattutto leva su una complessa rete di concettualità narrative, caratterizzate da un provocante voyeurismo.
Al di là di un fenomeno complessivamente già di frontiera come la moda, l'operatore che meglio riassume l'unificazione proposta dagli anni ottanta tra fotografia pura e arte è sicuramente l'americano Robert Mapplethorpe che, nella sua purtroppo breve carriera, come nessun altro riesce a coniugare il perfezionismo formale tipico della tradizione

Luigi Ghirri, *Parma 1983: niente di antico sotto il sole.*

fotografica con quel coinvolgimento concettuale che l'arte ormai richiede. Scabroso e poetico al tempo stesso, sul finire degli anni settanta Mapplethorpe ha il coraggio di far coincidere l'arte con le proprie scelte di vita e di comportamento sessuale, creando sicuramente scandalo presso tutti coloro che giudicavano comunque inattaccabile il tabù dell'omosessualità. Più che dal soggetto in sé, il vero scandalo probabilmente derivava dal fatto che, utilizzando la fotografia, Mapplethorpe sceglieva di lavorare in una condizione di assoluta autenticità, di testimonianza più che di rappresentazione, sfuggendo all'esercizio di sublimazione simbolica che avrebbe potuto sfruttare scegliendo, per ipotesi, la pittura. Una pittura comunque presente, come suggestione culturale, nel perfezionismo formale dei suoi ritratti e dei suoi fiori, i soggetti preferiti che continuerà coraggiosamente a praticare, pur nella consapevolezza di una fine ormai imminente, fino al giorno della morte, sopraggiunta nel 1989.
Negli anni ottanta si fa sempre più significativa la presenza sulla scena artistica internazionale di protagoniste femminili. Nella ricerca fotografica i nomi di maggior interesse sono quelli delle americane Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sandy Skoglund e dell'australiana Tracey Moffat. Il lavoro della Sherman, pur se articolato in cicli in qualche modo autonomi, ha costantemente posto al centro del proprio sviluppo il tema dell'identità femminile e quello della messa in scena dell'io. Particolarmente interessante la serie intitolata *Film Still* concepita già sul finire del decennio precedente, nella quale la Sherman compare come protagonista di finti fotogrammi ispirati a un cinema-commedia da anni cinquanta-sessanta. Nelle serie più recenti, pur continuando a riflettere sul tema del corpo e dell'identità femminile, l'artista ha cominciato a sostituire la propria presenza diretta con manichini e protesi artificiali, così da sollecitare una forte riflessione sui

fenomeni di alienazione sempre più spinti presenti nella nostra cultura. A metà strada tra realismo e messa in scena è collocabile anche la ricerca di Tracy Moffat che, se da un lato pare ispirarsi, quasi in maniera reportagistica, alla cultura forte e "primitiva" del proprio paese, dall'altro si configura come protagonista di un'abile e accurata messa in scena di situazioni e di eventi misteriosi e non risolti. La Kruger e la Skoglund dialogano entrambe con altri linguaggi dell'arte, la prima recuperando un'aggressiva vena politica di ascendenza dadaista (pensiamo soprattutto a certi esiti "impegnati" del dadaismo berlinese degli anni venti) attraverso la manipolazione, con tagli e zoomate, di messaggi pubblicitari e propagandistici, la seconda producendo un'interessante commistione tra fotografia e scultura, che diviene la protagonista immobile e inquietante di immagini quasi sempre caratterizzate da un onirismo allucinato.

Si diceva che uno dei tratti più caratteristici degli anni ottanta consiste nella ricucitura di quella distanza che aveva fino a quel momento bene o male separato fotografi puri e artisti-fotografi. In Italia, un buon esempio di tale tendenza è la situazione che si coagula attorno ad autori come Luigi Ghirri, Giovanni Chiaramonte, Gabriele Basilico, Mimmo Jodice, Guido Guidi, Olivo Barbieri, tutti presenti nella mostra "Viaggio in Italia" del 1984[8], evento che può essere considerato una sorta di manifesto di questo gruppo che per altro non si diede mai una configurazione ufficiale.

Il tema comune, per tutti questi autori, è quello di un paesaggio nuovo o comunque visto con occhio diverso rispetto a una certa tradizione fotografica italiana più propensa all'esaltazione cartolinesca dei nostri luoghi. Uno degli aspetti indagati con più insistenza e attenzione è quello degli accavallamenti e delle sovrapposizioni, che nell'Italia di questi anni si determinano tra vecchie e nuove strutture, tra natura e artificio, tra tradizione e nuovi riti di massa. Pur essendo fotografi in senso tradizionale (dunque attenti alla costruzione di quella che potremmo chiamare una "buona immagine") tutti questi autori dimostrano di aver filtrato le migliori esperienze artistiche degli anni sessanta-settanta, così che il loro lavoro risulta opportunamente sostenuto da un robusto impianto concettuale. Più che un paesaggismo accademico e tradizionale quello che ne risulta può quasi essere considerato un comportamentismo ambientale, un'azione performativa nella quale l'immagine funziona come sintesi di un processo di relazione che viene riproposto virtualmente al fruitore. La grande intuizione di questi autori è insomma quella di lavorare sulla resa del rapporto che continuamente si stabilisce tra uomo e ambiente più che sulla semplice descrizione formale dei luoghi. In questo la fotografia conferma, pur se in versione sicuramente più tradizionale rispetto allo sperimentalismo spinto che abbiamo visto caratterizzarla negli anni settanta, una propria vocazione ben distinta da quella della pittura, un'identità da medium appunto, cioè da strumento atto alla mediazione fisico-concettuale con il mondo.

Thomas Ruff, *Ritratto*, fine anni ottanta.

Thomas Ruff, *Young German Artists 2*, installazione alla Saatchi Gallery, Londra, 1997.

La caduta delle barriere ideologiche (fenomeno in stretta corrispondenza con un'analoga trasformazione in atto nella società di quegli anni) che in precedenza aveva tenuto distinto le due tipologie di operatori più volte ricordate, favorisce in questo decennio una piena affermazione dei tedeschi Bernd e Hilla Becher, i quali peraltro già si muovevano in questa direzione di ricerca fin dagli anni sessanta. Il loro lavoro, che potremmo definire schedativo e classificatorio, è rivolto al recupero di vecchie strutture industriali ormai in disuso con uno stile chiaramente ispirato a certi esiti della fotografia tedesca di inizio secolo. Pensiamo in particolare agli atlanti delle più disparate specie arboree allestiti da Karl Blossfeldt e più ancora a quelli progettati e in parte realizzati da August Sander sulle varie tipologie umane presenti nella Germania degli anni venti. Il debito con Sander è stato più volte esplicitamente dichiarato dagli stessi Becher e comunque va sottolineata, la presenza di una linea che, come vedremo tra poco, prosegue, in maniera assai interessante anche negli anni novanta. Volendo ancora una volta riflettere su aspetti che travalicano il singolo autore, occorre segnalare la sensazione di oggettività esasperata e di assenza creativa che emerge dall'asse Blossfeldt-Sander-Becher, caratteri che evidentemente vanno presi in senso positivo, come ennesima manifestazione di una specificità fotografica lontana e differente rispetto alla logica della manualità. In particolare il principio dell'assenza di creatività va ricondotto all'idea di un autore che si fa da parte e lascia che a operare sia la macchina, con il suo esasperato potere di oggettività dovuto all'assenza di un qualsiasi controllo umano. Come si può ben capire siamo ancora una volta di fronte a un totale ribaltamento di quella logica che nell'Ottocento aveva tenuto la fotografia fuori dall'arte. Il lavoro dei Becher ci permette di svolgere un'altra considerazione che coinvolge molti autori degli anni ottanta e ancor più del decennio seguente. Ci riferiamo alla sensibilità che i due autori tedeschi dimostrano nei confronti dell'aspetto espositivo, giocato, nel loro caso, sulla proposta di serie ordinatamente allineate oppure sulla costruzione di gruppi tali da suggerire un'unica superficie. L'attenzione a questa fase del lavoro artistico dimostra, da un lato, come il problema dell'esposizione non possa essere risolto, nel caso della fotografia, con un semplice appiattimento sul "modello quadro", dall'altro segnala come anche questi autori avessero assorbito la necessità di instaurare un dialogo con l'ambiente, e con lo spazio dell'allestimento, tutte questioni già emerse e prese in considerazione, esse pure, nelle esperienze degli anni settanta. L'arte non si presenta ormai più come semplice evento visivo, la fruizione dell'opera tende a farsi sempre più globale, polisensoriale bisognerebbe forse dire, e dunque anche la fotografia giustamente risponde a questa esigenza.

Negli anni novanta proseguono e anzi si intensificano alcuni aspetti già emersi nella ricerca del decennio precedente. L'uso del mezzo fotografico, se possibile, si fa ancora più diffuso, e questo trova forse spiegazione nella facilità di risposta che da esso viene a un'esigenza

di presa diretta sul mondo che emerge sempre più forte fra gli artisti di queste ultime generazioni. Tra i casi più interessanti quelli di scuola tedesca, che vedono alla ribalta alcuni allievi degli appena citati Becher quali: Thomas Ruff, Thomas Struth e Andreas Gursky. Il primo si è messo in luce già sul finire degli anni ottanta con una serie di ritratti, realizzati in dimensioni gigantesche, di amici e conoscenti, immagini eseguite con gli stessi criteri di freddezza che è possibile ritrovare in una fototessera. Anche in serie successive, dedicate a riprese della volta celeste o di sequenze di case, Ruff ha mantenuto un analogo atteggiamento di impassibilità e di distacco evidentemente ereditato dai propri maestri. Struth e Gursky hanno invece dedicato la propria attenzione a spazi più allargati e più complessi, mettendo a fuoco, pur se in modo differente, il rapporto dell'uomo con le strutture architettoniche della contemporaneità. Le fotografie di Struth, per lo più realizzate in grandi centri urbani, appaiono ricchissime di particolari e di dettagli ripresi "alla pari", senza cioè privilegiare un elemento rispetto agli altri. Gursky invece ha particolarmente insistito sull'aspetto relazionale che si stabilisce tra l'elemento umano e l'architettura o i luoghi in genere. Non per questo si può però parlare, nel suo caso, di fotografia sociale, al contrario Gursky sembra piuttosto interessato all'assemblaggio formale dei vari elementi, tanto è vero che nelle sue immagini, quasi sempre riprese da un punto di vista rialzato, sembra decisamente prevalere un interesse decorativo, o comunque sinfonico, rispetto a uno descrittivo e analitico.
Nella ricerca degli anni novanta si assiste a un nuovo e ulteriore rilancio delle tematiche legate al corpo e alla sessualità in particolare. All'origine di questo fenomeno stanno sicuramente le ipotesi di cambiamento e di manipolazione estetica offerte dalla scienza medica e più in generale da una cultura che ha ormai reso accettabile l'idea che il corpo si possa plasmare a proprio piacimento, o magari addirittura mutare, in una prospettiva di artificializzazione sempre più spinta. Tutto questo curioso scenario finisce per coinvolgere molti artisti di questa generazione, tanto che proprio all'inizio del decennio il critico americano Jeffrey Deitch promuove una grande mostra internazionale su questi temi coniando la fortunata etichetta di "Post Human". Naturalmente la fotografia entra in grande stile in queste ricerche dimostrandosi ancora una volta lo strumento più adatto a "mantenere", "conservare", "attestare" gesti e comportamenti così come aveva fatto per la body art "storica" degli anni settanta. In questo senso si potrebbe anzi arrivare a dire che i lavori sul corpo degli anni novanta ripropongono le due grandi strade già manifestatesi in precedenza: da un lato verificare i limiti fisici del corpo, evidentemente dilatati dalle nuove possibilità di manipolazione, dall'altro sfidare in modo ancora più ardito la frontiera dell'immaginario e dell'uscita da sé. Sul primo versante la presenza più vistosa è sicuramente quella della francese Orlan, che grazie all'immagine fotografica e a quella video ci introduce nelle sale chirurgiche ove si sottopone a traumatici interventi di mutazione d'immagine. Più che a una semplice funzione documentativa, l'uso della fotografia fa in questo caso pensare a un provocante esercizio voyeuristico, che ci consente di partecipare al vero e proprio rito di transustanziazione allestito da Orlan con ampio ricorso a simbologie religiose. Trasformazioni solo virtuali del corpo sono invece quelle che, grazie alle possibilità offerte dalla tecnologia digitale, ha proposto l'olandese Inez van Lamsweerde, attraverso figure di adolescenti private di organi sessuali oppure ibridate, in modo inquietante, tra innocenza infantile e ambiguità adulta: emblemi di un mondo artificiale abitato da creature indefinite e senza età. Decisamente più giocose sono invece le trasmigrazioni di identità proposte dal giapponese Yasumasa Morimura che, tornando a sfruttare il potere attestativo della fotografia (come non ricordare la *Rrose Sélavy* di Duchamp?), si è calato, con divertente ironia, nei panni di mitiche eroine

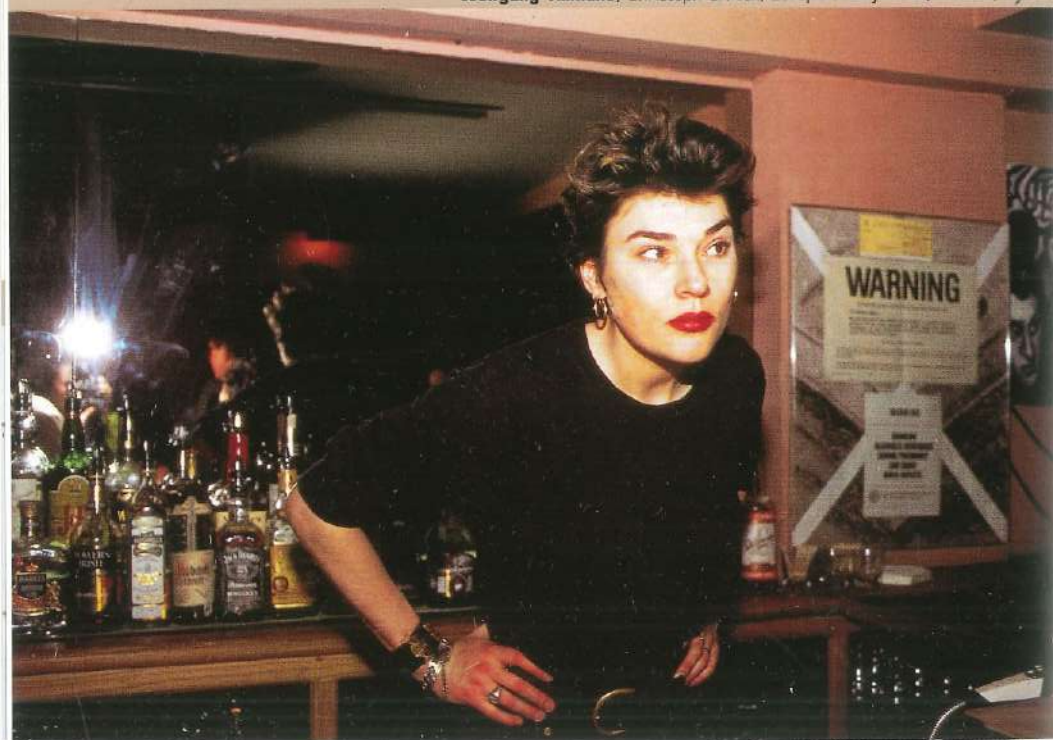
cinematografiche. Qualcosa di simile ha fatto la sua connazionale Mariko Mori ispirandosi a protagonisti dei fumetti e dei videogiochi. Continuando a rimanere in area giapponese, ancora il corpo e la sessualità risultano ossessivamente al centro del lavoro di Nobuyoshi Araki, un autore che ha trasformato il vecchio concetto di reportagismo in una sorta di delirio continuo e infinito, nel quale l'occhio fotografico, ormai sostituitosi a quello naturale, si fa testimone delle incessanti peregrinazioni dell'artista tra case di prostituzione e teatrini porno. L'ossessione sessuale torna anche nell'opera dell'americano Andres Serrano, autore giudicato agli esordi scandaloso per la sovrapposizione proposta dai suoi lavori tra sessualità e tematiche religiose.
Una caratteristica fondamentale per tutti questi protagonisti degli anni novanta è certamente la forte dose di personalizzazione che emerge dalle loro ricerche. I temi dell'identità, del corpo e della sessualità che abbiamo visto essere al centro dei loro interessi non vengono mai affrontati dall'esterno, con atteggiamento da "esperti" o da "maestrini" verrebbe da dire, bensì assunti in prima persona, esito di una partecipazione diretta. In questa direzione l'esempio più brillante e convincente è allora quello dell'americana Nan Goldin, autrice, in tutta la sua opera, di un lungo racconto che si dovrebbe dire ambientato nel mondo della "diversità", ma che in effetti è più giusto riportare alla vita stessa dell'artista, ai suoi amici e ai luoghi da lei frequentati. Lontanissima da un'idea di fotografia come indagine sociale, la Goldin sembra piuttosto interessata alla formula del diario intimo, di una fotografia da album

Yasumasa Morimura, *Doublenage (Marcel)*, 1988.
Andres Serrano, *Budapest. La modella*, 1994.

di famiglia non più gelosamente nascosta nel fondo di un cassetto.
Assai vicino alla poetica della Goldin può essere considerato il tedesco Wolfgang Tillmans, che rinforza questa sensazione di fotografia come diario personale con particolari allestimenti nei quali le immagini realizzate nelle abitazioni di amici e coetanei o in occasione di concerti, oppure di raduni socio-politici, vengono brutalmente esposte a parete con nastro adesivo, così come ogni ragazzo farebbe sui muri della propria camera.
L'abolizione del privato o, forse meglio, la sua messa in comune, è dunque un altro tratto caratteristico per dell'arte degli anni novanta. È questo che per esempio emerge anche nel lavoro dell'inglese Sam

Taylor Wood che, pur operando in una dimensione di messa in scena e di finzione, ci fa partecipare, con un linguaggio ispirato alla candid camera, a lunghe sequenze di bisticci e di discussioni nell'interno di comuni abitazioni. Ha scelto la via della messa in scena e della finzione anche il canadese Jeff Wall, con situazioni spesso ispirate a una quotidianità carica di inquietudine e di mistero. Wall è abituato a lavorare con *light box* di grandi dimensioni, che evidenziano al massimo l'effetto "nitidezza e precisione" della ripresa, ma anche quando utilizza una stampa su carta ha fatto ricorso a dimensioni gigantesche con immagini anche superiori ai tre metri di lunghezza. Peraltro, il piccolo formato sembra riscuotere ormai poche simpatie presso l'ultima generazione di artisti operanti con la fotografia. Le dimensioni ridotte, un tempo garanzia di un'immagine a grana compatta, non allentata e dunque formalmente ineccepibile, sembrano ormai aver lasciato il posto a formati extra large, resi certo possibili dall'avanzamento qualitativo dei materiali, ma in ogni caso imposti dalla scelta di privilegiare un'identità concettuale del mezzo: quella che attraverso un'evocazione sempre più coinvolgente del reale, sia esso intenzionato direttamente sia attraverso la strategia della messa in scena, pone ormai chiaramente la fotografia quale erede ufficiale del readymade duchampiano. Partita nell'Ottocento in competizione con la pittura, della quale sembrava destinata a raccogliere il testimone sulla strada della rappresentazione, nel Novecento, e in particolare nella seconda metà del secolo, la fotografia ha dunque finito per manifestare in modo sempre più netto altre parentele e altre afferenze, ricollegandosi alle operazioni più antipittoriche proposte dall'arte del ventesimo secolo.

Nan Goldin, *Edwige behind the bar at Evelyne's*, New York City, 1985.

Wolfgang Tillmans, *Christoph & Alex*, European Gay Pride, Londra, 1992.

[1] *Duchamp e il campo immaginario*, in R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, trad. it. Bruno Mondadori, Milano 1996, pp. 80-81.
[2] La definizione è di M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1976.
[3] L. Lippard, *Pop Art*, trad. it. Mazzotta, Milano 1967, p. 29.
[4] M. Calvesi, *Le due avanguardie*, Laterza, Bari 1977, pp. 280-294.
[5] Si veda C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1999.
[6] *Diane Arbus*, Éditions du Chêne, Paris 1973.
[7] D. Palazzoli, *I fotopittori*, in "Bolaffi Arte" n. 60, maggio-giugno 1976.
[8] AA.VV., *Viaggio in Italia*, catalogo della mostra, Il Quadrante, Alessandria 1984.
[9] *Post Human*, a cura di J. Deitch, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Torino 1992.

VIDEO ART

di Francesco Bernardelli

Introduzione

L'attuale presenza del video, nelle forme più variegate, consolidata in mostre, rassegne ed eventi d'arte contemporanea, è oggi elemento che quasi non è più rilevato quale entità forte, dirompente, così come avveniva in anni passati – non molti per la verità –, ma risulta piuttosto l'appendice di un più vasto sistema visivo gerarchicamente inteso, prospettico (secondo le pertinenti definizioni connesse ai "regimi della visione" di Martin Jay)[1] e ribadito dall'immediatezza e dalla forza comunicativa con cui le immagini in movimento – o più complesse sequenze audiovisive – si articolano, secondo un sistema di coordinate spazio-temporali riconoscibili. Due decenni di progressiva assuefazione a ritmi sempre più concentrati, quando non sincopati, franti, e all'approccio ellittico di un'estetica

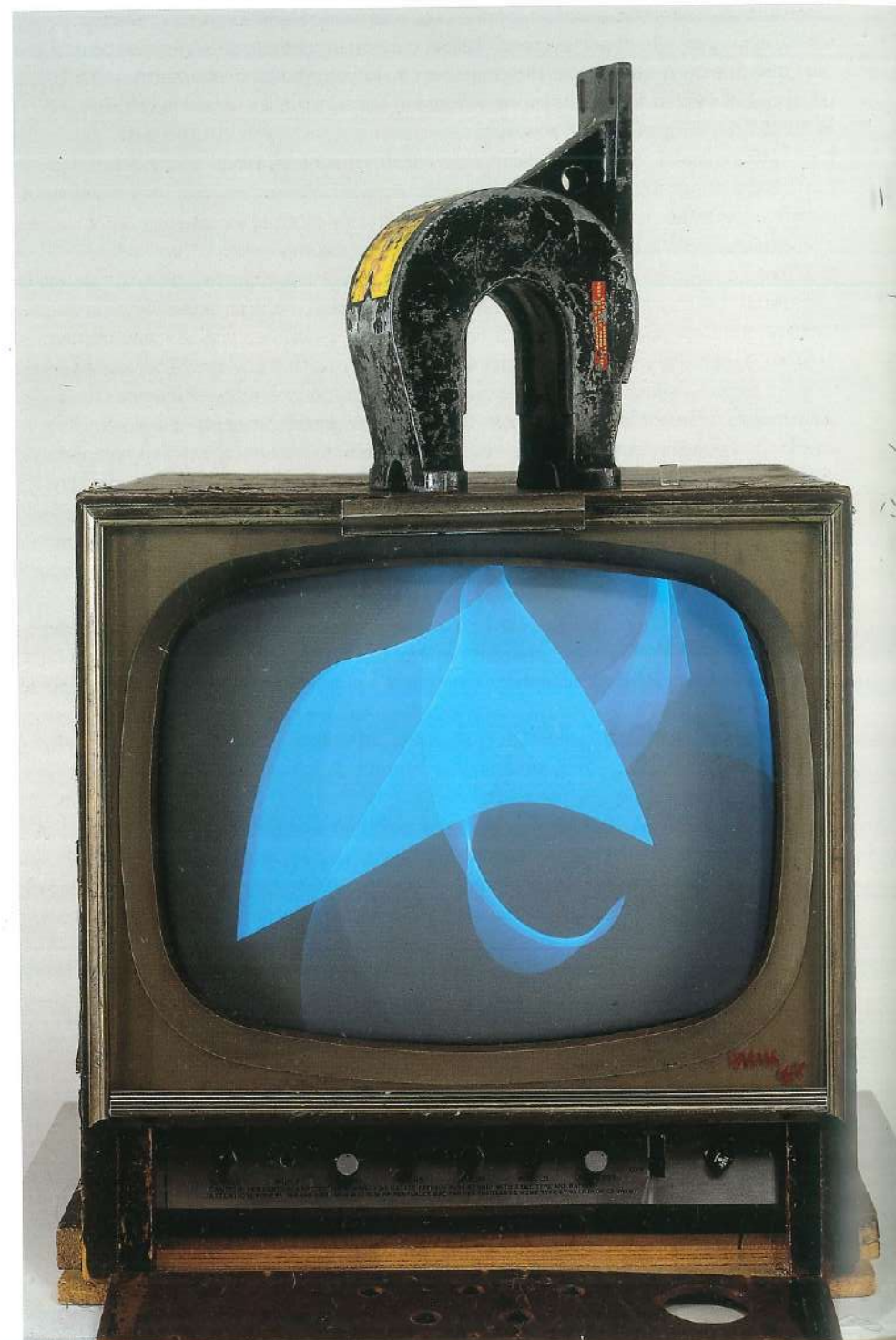
che, di fatto, è stata definita da videoclip e da pubblicità, hanno sempre più diffuso una sensibilità e una capacità di riconoscere e decodificare istintivamente i linguaggi visivi propri delle immagini in movimento, forti abbastanza, questi ultimi, da infondere al cinema stesso analoghi ritmi e sintassi, riuscendo a impartire una simile accelerazione all'articolazione del "visivo". Tutto ciò avviene, paradossalmente, in anni in cui proprio il cinema, nella sua accezione più forte e ostinatamente pura, "moderna" – ma irrimediabilmente percepita ora come classica – è divenuto il paradigma di riferimento per più di una generazione d'artisti visivi, non solo grazie all'enorme patrimonio figurativo e visivo accumulato, ma in misura ancora maggiore per insospettate affinità di metodo di lavoro – pianificazione progettuale, casting, elaborata cura formale ecc.
Alcuni confini, alcune certezze normative che ancora regolavano gli scenari della creazione contemporanea, si sono progressivamente dissolti per una serie di ragioni, non ultima però la sempre più forte presenza del "digitale", termine sotto il quale si ascrivono ormai un insieme di tecniche di realizzazione e di post-produzione maggiormente flessibili (quale il montaggio), tecniche più rapide e capaci di annullare i confini fra vero e verosimile, fra reale e artificiale – ma termine chiave anche, attraverso cui sintetizziamo una costante trasformazione d'approccio e di metodo di lavoro, non più cartesianamente strutturato, bensì in evoluzione più libera, per così dire, rizomatica, vicina ai più recenti sistemi operativi elettronici. Una sensibilità diversa e capacità legate a un'operatività non lineare, mobile, discontinua, eccentrica, hanno ridisegnato le ipotesi di lavoro con l'immagine elettronica.
La riflessione innescata dalle ricche potenzialità visive e descrittive delle immagini elettroniche, al di là dei problemi concernenti la loro natura e il loro statuto[2], ha già dimostrato, anche se il processo è tuttora in corso, quali immense possibilità offrano le sempre più flessibili potenzialità dei mezzi tecnologici. Dal momento che è insita nella natura stessa del video la capacità di creare squarci percettivi, associazioni visive, intuizioni sinestetiche, illuminazioni quasi, che amplificano le potenzialità della vista, essa non può essere intesa che in termini di vera e propria "visione", là dove l'atto di vedere comporta una più rapida comprensione, in una simultaneità d'intuizione che avvicina l'occhio alla mente, comprendendo sia un piano più fisico che uno squisitamente mentale. Storicamente, tali possibilità non si sono manifestate subito, ma grazie a una sperimentazione e allo sviluppo di "macchine di riproduzione del visibile"[3], dispositivi rivelatori dell'atteggiamento ideologico adottato, oltre che della tecnologia materiale impiegata. Ogni sintesi del cammino compiuto dal video (o videoarte, come si usava definire l'arco complessivo della creatività elettronica) è anche, data la sua giovane età, quarant'anni appena, una cronistoria delle più recenti trasformazioni avvenute nel campo della ricerca artistica. Nell'atto della visione si rivelano il grado di consapevolezza e l'ideologia soggiacente, più spesso mimetizzate dietro scelte e metodi adottati: le forze costituite dalle modalità d'impiego e dal grado di perfezionamento tecnologico rivelano l'alto livello di rielaborazione, anche concettuale, di una tecnica che gareggia e oltrepassa la visione "naturale", umana.
Sviluppatosi in una dicotomia tra il campo del "visivo" e il campo del "naturale" (secondo le definizioni di Timothy Druckrey), nell'arco di pochi decenni il dominio del video, superando molte delle convenzioni e dei dogmi ereditati dalla storia dell'arte, ha letteralmente fagocitato l'insieme dei media visuali (pittura, fotografia, cine, animazioni con/senza computer), del design (grafica, prodotti industriali e di tendenza) e perfino delle performing art (teatro, danza, musica), suscitando visioni sempre più ampie, ricche e complesse, allargando l'orizzonte del visibile e pervenendo a una raffinata capacità di sondare nel profondo, verso quello che è stato definito da un celebre artista "l'occhio della mente".
Il video è stato, e tuttora è, una forma artistica particolarmente complessa che difficilmente

si presta a una singola prospettiva interpretativa, a una lettura unificante. Riprendendo una categorizzazione offerta anni addietro da Doug Hall e Sally Jo Fifer[4], esso è storia d'artisti e di visioni, è architettura della visione, è veicolo alternativo d'accesso a informazioni e punti di vista critici, ed è strumento in mano all'audience/pubblico, ma è anche definibile come genere artistico a sé stante, e ancora, è sintassi con la sua grammatica e le sue potenzialità narrative e discorsive. Assomma in sé un catalogo di possibilità e di sviluppi tecnico-formali, mantenendo allo stesso tempo le caratteristiche di mezzo d'espressione estremamente duttile.

Di alcuni usi della tecnologia

"L'evento fondamentale dell'età moderna è la conquista del mondo come immagine"
M. Heidegger

L'irruzione di una tecnologia progressivamente più maneggevole, e capace d'allargare gli scenari di ricerca, ha comportato, sin dalla fine degli anni sessanta, al contempo una costante ridefinizione dei rapporti instaurati con il pubblico e con il sistema dell'arte. La forza del video, seppur legata alle contingenze e alle trasformazioni di momenti storici dovuti anche a inevitabili differenze e sfasature socio-geografiche (in primis la distanza fra Europa e Stati Uniti), ha trovato concreta espressione proprio in quegli anni in cui il sistema tutto dell'arte passava da un'economia della produzione più semplice a diverse e più stratificate forme d'affermazione. Non è un caso, insomma, se i maggiori indirizzi e le più significative tendenze di ricerca nell'ambito della videocreazione sembrano scandire, anticipandole di poco, le fasi di trasformazione che hanno marcato i rapporti tra tv e consumo pubblico, tra de/regulation e spinte organizzatrici in un sistema pubblico dove proprio le politiche di programmazione

Wolf Vostell, *6 TV dé-coll/age*, 1963, installazione.

Nam June Paik, *Magnet TV*, 1965. New York, Whitney Museum of American Art.

fungevano da contraltare ai cambiamenti ai ruoli che il video si guadagnava in pubblico.
Per ragioni legate alle esigenze specifiche dei creatori e dei sostenitori di questo dispositivo tecnico, le strutture materiali che hanno contribuito all'affermazione e alla diffusione del video sono state molte e operanti spesso affiancandosi l'una all'altra, piuttosto che in contrapposizione tra loro.
A distanza oramai di tre decenni dalla prima grande "febbre del video" manifestatasi agli inizi degli anni settanta, si può dire però che molte delle basi materiali, visive e linguistiche poste/progettate in quegli anni sono entrate strutturalmente nel sistema produttivo e organizzativo del sistema-video: l'approccio a forme d'autoproduzione flessibili, la diffusione su canali concomitanti e paralleli (gallerie, centri espositivi, festival e rassegne specializzate), senza contare l'eventuale propensione ad allargare le potenzialità comunicative (attraverso broadcasting pubblico, edizioni non limitate e così via), testimoniano un vasto orizzonte di attività e possibilità. Certo, già dagli anni ottanta è poi andata scemando la fiducia di cui il video era stato inizialmente investito. Come ancora recentemente sottolineato da Jeroen Boomgard e Bart Rutten[5], per un intero decennio sembrò che il video potesse davvero portare vicini alla "possibilità di raggiungere nientemeno che la democratizzazione dell'arte e, quasi senz'altro sforzo, della società". La particolare e complessa posizione guadagnata mostra, oggi più che mai, quanto il video possa incarnare ambivalenze ideative, produttive, secondo il grado d'indipendenza dal sistema comunicativo e commerciale di riferimento.
Da un punto di vista più squisitamente formale, al di là dei primi legami ancora immediatamente riconoscibili con certo cinema sperimentale fiorito soprattutto negli anni sessanta negli Stati Uniti e poi in Francia, Germania, Inghilterra (soprattutto nel campo della visione "espansa", termine mediato dal più celebre *expanded cinema* di Gene Youngblood[6]) e del cosiddetto "film d'artista" (così come comparso anche in Italia con personalità quali Gianfranco Baruchello, Mario Schifano, Alberto Grifi, Luca Patella e Paolo Gioli), l'utilizzo della tecnologia elettronica riuscì a concedere una maggiore libertà, sia in termini d'indipendenza dai vincoli tecnici quali il cinema (anche a passo ridotto) comportava – sviluppo, stampa, costi materiali – che in termini di maneggevolezza e praticità delle videocamere.
In questo senso, dalla posizione marginale e davvero "sperimentale" degli esordi, il video è pervenuto a un ruolo da protagonista attraverso le più varie incarnazioni e perfezionamenti spesso concomitanti. La sua affermazione si è però avuta tramite una pluralità di voci, un'esplosione d'esperienze.
Quasi ereditata dalla stagione del Fluxus, si può ritrovare la naturalezza con cui la ripresa/registrazione poteva nascere, insinuandosi fra le pieghe del quotidiano. Certo, un intero universo s'era dischiuso grazie all'apporto, ancor più concettuale che non materiale, dato da figure pionieristiche come Jonas Mekas o Stan Brakhage, i quali avevano già da almeno un decennio (da metà anni cinquanta) originato una serie d'esperienze filmiche e artistiche visionarie compenetrate dall'esperienza d'ogni giorno, grazie alla consapevolezza che anche ogni minimo brandello di realtà potesse trasfigurarsi nella macchina del dispositivo audiovisivo, attraverso un riassemblaggio continuo dei materiali privati, in un processo di personale mitopoiesi. Allo stesso tempo, si avvertiva che la nuova capacità di rappresentazione de mezzo ("estetico del Portapak" per citare Phillip Lopate) poteva ancora distorcere e deformare il sembiante della realtà.
Il video però aveva in sé inedite potenzialità da scoprire e sviluppare: tanto per cominciare, permetteva la trasmissione in diretta, live, e attraverso tale inedita possibilità (gli inizi sono quasi casuali grazie a Wolf Vostell, con i suoi *TV dé-coll/ages* già dal 1959)

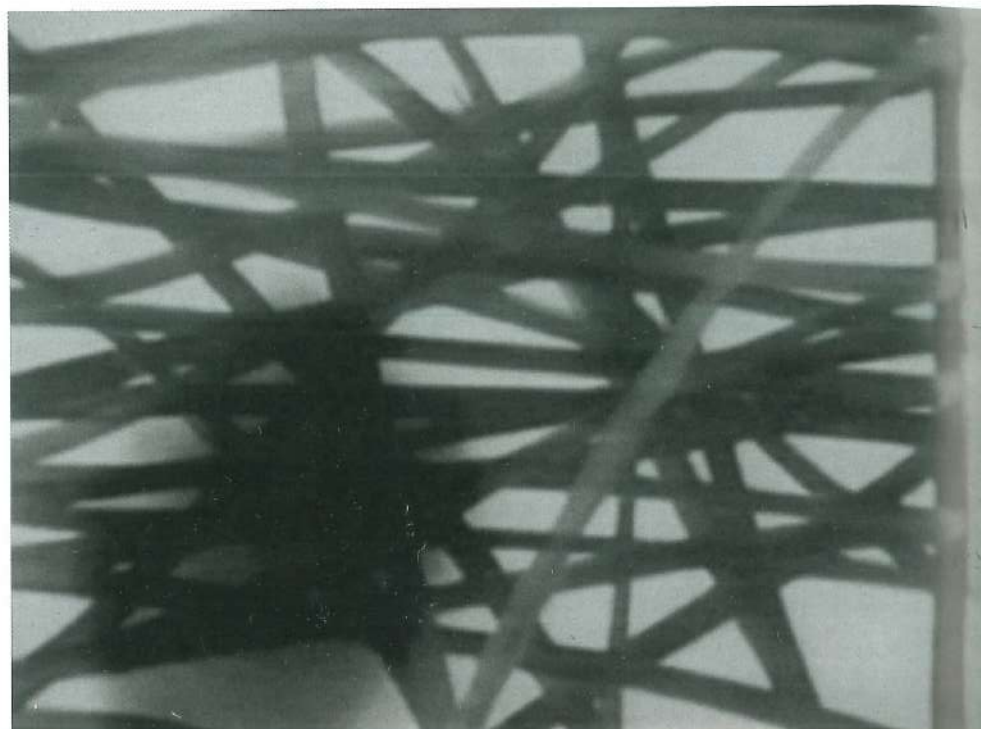
molta ricerca si svilupperà a partire dagli ambienti costruiti con l'ausilio di dispositivi video a circuito chiuso, in cui la trasmissione (quasi) immediata del partecipante diventa possibilità d'analisi dei meccanismi percettivi e fruitivi (Bruce Nauman e Dan Graham sono in questo senso il riferimento assoluto, seppure in due direzioni differenti).
Altra specifica particolarità è data dal fatto che il video, per sua natura, è fonte, emissione luminosa, poiché il monitor, trasmettendo immagini in movimento, emana vibrazioni di luce da ogni singolo pixel che così traducono le informazioni ricevute come onde elettromagnetiche, costituendo l'insieme delle immagini su schermo, che da molti anni possono ormai essere poi riproiettate in più vasta scala e negli allestimenti più svariati.
Infine, ma sarà conquista posteriore, dei tardi anni ottanta, le possibilità di videoproiezione unite alle inedite potenzialità illusionistiche-sensoriali mutuate e sviluppate dalla nuova musealità scientifica (videoambienti, sistemi e percorsi interattivi ecc.) hanno ampliato le possibilità visive e comunicative dei moderni apparati realizzati.
Questa natura ibrida del video non nasce in tempi recenti, ma fu una delle principali caratteristiche fin dal suo primo apparire.
Preoccupazioni, o meglio interessi, di carattere ontologico e fenomenologico avevano già mosso fin dai primi anni settanta la generazione di artisti post-minimalisti e concettuali in una direzione d'apertura e inclusività sconosciute al passato: le intersezioni e gli scambi sviluppatisi con musicisti, teatranti, coreografi-danzatori sperimentali e poeti (la scena generalmente definita delle performing art) avevano non solo immesso ma indotto una ricettività e una reattività capaci di produrre una più ricca articolazione delle arti visive.
Da un punto di vista politico, sicuramente una delle maggiori novità del video era stato il superamento di molti ruoli del cosiddetto sistema dell'arte; con gli anni, poi, la continua differenziazione dei lavori e un diverso interesse rinato tra collezionisti e appassionati hanno permesso un riassorbimento della creatività elettronica in seno al sistema commerciale dell'arte, proprio mentre alcune delle originarie istanze polemiche e "movimentiste" sembrano ormai essere emigrate sul fronte della creazione in rete (la net.art). Al di là delle continue acquisizioni di fondi, storici e non, effettuate dai maggiori musei (Italia compresa), è stato il sistema stesso delle gallerie internazionali e dei molti validi distributori che, proprio negli anni più recenti attraverso i mezzi più vari, comprese le grandi fiere internazionali, ha sostenuto e promosso una specifica attenzione al video.
E seppure il nuovo mezzo, per i molti anni iniziali, si sia appoggiato a una precarietà di strutture produttive e distributive, trovando spesso più rafforzamento e coagulo in gruppi, collettivi, in *artists' initiatives* e nei centri di documentazione e archivio, prima che nelle grandi istituzioni museali, proprio da queste ultime ha ricevuto infine la definitiva consacrazione.

I fondatori
Formatosi alla scuola di musica contemporanea post-seriale di Darmstadt alla fine degli anni cinquanta ed entrato presto in contatto con la radicale e sovvertitrice lezione di John Cage, invitato in quello stesso periodo a tenere dei corsi proprio nella città tedesca, Nam June Paik (Seul, 1932) esordisce sulla scena europea come performer e compositore d'avanguardia. Dal 1958 al 1961, Paik lavora con Karlheinz Stockhausen presso lo Studio für Elektronische Musik alla Westdeutscher Rundfunk (WDR) di Colonia. In pochi anni s'interesserà però alla scoperta e all'esplorazione delle molteplici potenzialità racchiuse nella radiotrasmissione televisiva, sottoponendo le regolari tele-trasmissioni a esperimenti con magneti, e nell'estate del 1962 intraprende una serie d'esperimenti sui tubi catodici e sulle possibilità di modulare le immagini elettroniche. Nel marzo 1963, alla Galleria

Parnass di Wuppertal, Paik e Wolf Vostell presentano i loro primi esperimenti con le immagini ("Exposition of Music-Electronic Television"). Sul modello dei pianoforti preparati di Cage, e nel puro spirito inventivo di Fluxus, in una personalissima sintesi tra spiritualità zen, gusto per i processi casuali e indeterminati e radicalità tecnologica in grado di sovvertire lo spirito tecnicista del tempo, Paik dispone sul pavimento, assieme ad altri oggetti, tredici televisori preparati per la distorsione delle immagini. Grazie a questo "evento", concordemente ricordato come l'inizio della videoarte in pubblico, Paik mise in una luce radicalmente diversa l'apparato televisivo. In quegli stessi anni, a New York, grazie all'impulso della violoncellista Charlotte Moorman (1933-1991), Paik comincia a partecipare ad alcune edizioni dell'Annual New York Avant-Garde Festival, manifestazione che, a partire dal 1963, riuniva i più interessanti ricercatori e sperimentatori musicali e d'eventi nonché molti artisti Fluxus.
Nel 1965 Paik, grazie a un *grant* della Rockefeller Foundation, acquisisce uno dei primissimi videoregistratori portatili, un Portapak della Sony, da mezzo pollice (1/2-inch) in bianco e nero, messo in commercio l'anno precedente, e comincia a registrare ed elaborare immagini elettroniche. Lo spettro dei suoi interessi si allarga però a tale velocità da portarlo a sperimentare sempre nuovi eventi, arrivando anche alle trasmissioni satellitari, che espandono il già ampio raggio dei media utilizzati all'insieme delle onde radio tutte.
La costante curiosità, unita a un'instancabile indole di viaggiatore e sperimentatore, lo condurranno a nuove innovazioni tecnologiche (come il "video-synthetizer" elaborato con Shuya Abe nel 1969), a continui viaggi e collaborazioni che lo vedranno protagonista con celebrità quali Merce Cunningham, Joseph Beuys o appunto la Moorman, ma soprattutto permetteranno che il suo spirito sublimemente giocoso e vicino alle filosofie Zen si dedichi a un'arte elettronica non prigioniera della macchina ma in grado di sapersene servire e distaccare.
Sempre nel fatidico 1965 (tra febbraio e aprile, per la precisione), l'utilizzo di video e trasmissioni in tempo reale si diffonde con esempi rilevanti, come nel caso di Wolf Vostell che presenta la mostra "Phänomene, Verwischungen, Partituren" comprensiva di happening "dé-coll/age" presso l'Autofriedhof (cimitero d'automobili) e la Galleria René Block a Berlino; nello stesso anno Les Levine, uno dei primissimi utilizzatori del Portapak, realizza il suo primo videonastro, *Bum*; e di lì a poco, l'anno seguente, alla Toronto Art Gallery, Levine realizza una delle prime installazioni a circuito chiuso servendosi di uno sfasamento temporale, grazie al quale il pubblico poteva rivedersi con un ritardo di 5 secondi.
Nel luglio 1966, Vostell espone *Verwischungen. Happening-Notationen*, serie di presentazioni di lavori, performance e happening alla Kunstverein di Colonia.
La presenza del video fu indubbiamente aiutata a svilupparsi proprio in quegli spazi d'interazione e sperimentazione legati ai recenti sviluppi delle performing art. A New York, nell'ottobre 1966, negli spazi del Regiment Armory, organizzati da Billy Klüver, ebbero luogo i *Nine Evenings: Theater and Engineering*, una serie d'eventi che segnarono una stagione. Alle nove affollatissime serate parteciparono nomi come Robert Rauschenberg, Robert Whitman, Steve Paxton, Alex e Deborah Hay, John Cage, Merce Cunningham, David Tudor e molti altri. La nuova danza e la musica sperimentale covarono quasi le prime esperienze d'utilizzo del video in contesto live. Furono presentate alcune videoproiezioni. Ma sicuramente il contributo maggiore, al di là delle performance stesse, fu il diffondersi di un'idea d'arte che avesse sempre più facilmente a che fare con le nuove tecnologie. Alcuni dei co-organizzatori delle "Nove serate", assieme a Kluver, fondarono E.A.T., Experiments in Art and Technology, un gruppo interessato ad avvicinare ingegneri elettronici e artisti in inediti progetti di collaborazione.

"Le arti di presentazione e, in particolare, le videoinstallazioni sono le forme artistiche privilegiate per la disposizione di un ambiente *mediato* e costruito direttamente per entrare in relazione con scopi di riflessione. Come premesse alla base dell'installazione, risulta inoltre che l'esperienza audiovisiva, sostenuta cinesteticamente, possa essere forma d'apprendimento e conoscenza non solo tramite la mente ma attraverso il corpo stesso."[7]
Questa breve citazione introduce una delle innovazioni più significative avvenute nel campo del video: la costituzione di un'esperienza modellata su di un ambiente appositamente concepito per indurre una serie di sensazioni e riflessioni a partire dalla sua stessa forma e dal dispositivo congegnato.
In tale direzione, figura d'assoluto rilievo è Bruce Nauman (Fort Wayne, IN, 1940) che nella stagione delle esperienze post-minimaliste elabora una personale ricerca improntata all'espansione delle possibilità espressive al di fuori dei già mutati materiali adoperati dagli artisti minimal. Adottando uno stile concentrato ed essenziale, Nauman comincia una serie di partiture d'azioni gestuali, esercizi fissati dalla cinepresa (la celeberrima serie dei quattro *Art Make-Up* del 1967-1968 o *Violin Film #1* del 1968) cui presto seguiranno sviluppi effettuati con il video. Liberandosi dalle costrizioni dettate dalla pellicola (ora può elaborare le performance per un più ampio lasso temporale) e spingendo al limite le possibilità letterali e fenomenologiche del mezzo prescelto, la registrazione video, lo spazio, le azioni fisiche circoscritte e determinate dall'ambiente, Nauman sviluppa azioni ripetitive in tempo reale, testando limiti e possibilità del processo artistico nel suo farsi. Per la durata di un intero nastro, porta avanti come in un flusso ininterrotto l'esecuzione di un'attività corporea, "senza inizio né fine" ma con "la tensione dell'attesa di qualcosa che potrebbe accadere" (B. Nauman, 1972). Riprendendo alcune intuizioni di lavori di *postmodern dance* di Merce Cunningham e di Meredith Monk e delle concezioni musicali radicali di La Monte Young, egli continua l'esplorazione delle possibilità del video passando dai nastri delle azioni continuative alle situazioni d'immersione fisicizzata, simili ai dispositivi di videosorveglianza, nel contesto dei lavori d'installazione. Nascono così i *Video Corridors* tra il 1968 e il 1970. Alla mostra "American Sculpture of the Sixties", presentata al Los Angeles County Museum nel 1967, Nauman aveva già incluso una videoinstallazione, ma presso la Leo Castelli Gallery di New York nel 1969 Nauman, assieme ai suoi primi neon e ad alcuni videotape, espone una videoinstallazione a circuito chiuso, *Live/Taped Video Corridor*. L'ambiente è uno stretto corridoio largo giusto quanto il corpo di uno spettatore con due telecamere a circuito chiuso all'ingresso e al fondo. Lo spazio compreso viene percepito e agito dal singolo fruitore che, entrando all'interno della struttura, si dirige verso due monitor posti al capo opposto. "Il visitatore, man mano che s'avvicina ai monitor, *si vede* negli schermi mentre s'avvicina e si allontana, *separato visualmente da sé*. La condizione percettiva è d'impersonalità verso se stessi, ogni visitatore è disorientato. (...) La televisione lo fa diventare un fenomeno visuale, sradicato da ogni rapporto umano ed esistenziale. Nauman esteriorizza le forme fenomeniche di un corpo in movimento"[8].
Particolarmente rilevante è Dan Graham (Urbana, IL, 1942), figura-chiave già dalla metà degli anni sessanta, grazie a un'anticipatrice produzione artistica (nonché a un ricco *corpus* saggistico) in grado d'ingaggiare sottili analisi sui meccanismi e le implicazioni sociali, storiche e ideologiche sottese all'odierna cultura contemporanea. Sempre più con gli anni, tutta la sua attività si è costantemente spinta a sradicare le tradizionali barriere fra opera, spettatore e ambiente/contesto.
Attraverso specifiche e puntuali letture dedicate a esempi tratti dai campi dell'architettura, del design, del video e della televisione, Graham, fin dagli esordi, focalizza una serie

Bruce Nauman, *Revolving Upside Down*, 1969. E.A.I., New York.

Dan Graham, *Performer/Audience/Mirror*, 1975. E.A.I., New York.

Gerry Kuehn, *Identifications*, 1970 (dall'omonimo programma di Gerry Schum).

Luigi Ontani, *Montovolo*, 1970.

di ricerche che, dopo le prime esperienze espresse in pubblicazioni, utilizzano il video (già dai primi anni settanta), creando installazioni e performance in grado di provocare gli osservatori, l'audience, in una ricerca sui meccanismi psicologici e percettivi delle complesse dinamiche fra dimensione pubblica e privata, tra il performer e l'uditorio, fra oggettività e soggettività delle reazioni originate. Le prime installazioni, vere e proprie performance inclusive di video a circuito chiuso, offrivano spesso l'autore in dialogo con il pubblico, invitato, o ancor meglio, sollecitato a riflettere (anche in senso letterale) sul proprio ruolo d'osservatore attraverso un'attenzione ai cortocircuiti risultanti tra processo di "ripresa" e l'immediato processo di "ricezione". Tempo, spazio, architettura e processo cognitivo venivano, allo stesso tempo, chiamati in causa come materiali, interrogati e testati. Grazie a un uso mirato di specifici dispositivi quali i ritardi (*time delay*), proiezioni e ri/trasmissioni, uso degli specchi e delle tecniche di videosorveglianza, Graham ha sviluppato un'articolata quanto precoce riflessione sulle possibilità concettuali del video in relazione all'architettura e agli spazi, non solo fisici, in essa compresi.

L'esperienza della tv creativa

Nel 1969, estendendo l'attitudine antistituzionale di gran parte dei progetti diffusi a quel tempo nell'ambito della ricerca artistica, Gerry Schum (1938-1973) apriva a Berlino la Fernsehgalerie (nota anche come TV Gallery), dove iniziò a programmare "mostre" che venivano trasmesse via televisione sul territorio. La prima di queste fu "Land Art", 37 minuti filmati in 16mm sul campo mentre otto artisti internazionali (Marinus Boezem, Walter de Maria, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Michael Heizer, Richard Long, Dennis Oppenheim e Robert Smithson) erano intenti a predisporre il loro rispettivo lavoro all'aperto e che venne trasmessa dalla WDR, il primo canale della tv tedesca, il 15 aprile 1969. Dopo l'inaugurazione della TV Gallery a Berlino, Schum aprì poi la Videogalerie a Düsseldorf, la prima del genere in Europa, che resterà attiva fino al 1972. Nei propositi di Schum, l'intenzione era di superare i ristretti circuiti di studio/atelier-collezionista-museo, per cercare di mettere l'arte d'avanguardia alla portata e alla comprensione di tutti.
I videotape mostrati includevano non soltanto le sue produzioni, attraverso le quali erano stati invitati artisti quali Daniel Buren (per una videoinstallazione nel 1971), John Baldessari o Wolf Knoebel, ma anche altri lavori di artisti come Bruce Nauman. Il lavoro forse più celebre predisposto da Schum, *Identifications*, trasmesso dalla WDR il 30 novembre 1970, arrivò a coinvolgere artisti come Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Pierpaolo Calzolari, Jan Dibbets, Gilbert & George, Hamish Fulton, Mario Merz, Ulrich Rückriem, Reiner Ruthenbeck, Lawrence Weiner e Gilberto Zorio, invitandoli a creare reagendo con il mezzo audiovisivo.
Nello stesso 1969 si sviluppano altre significative esperienze di trasmissioni pubbliche. In Germania, Werner Höfer, manager della WDR, permette il broadcasting di progetti d'arte concettuale. Dall'11 al 18 ottobre, l'artista inglese Keith Arnatt, in un intervento dal titolo *TV Project Self-Burial*, mostra l'immagine di una sua fotografia per 2 secondi, alternativamente prima delle news o durante trasmissioni in prima serata. Nella settimana di Natale, il progetto *TV as a Fire Place* di Jan Dibbets in collaborazione con Schum mostra la lenta consunzione (24 minuti in totale) d'un cuore di fuoco al termine della programmazione serale, tre minuti per sera, ironizzando sul ruolo che video e televisore avevano guadagnato in seno a ogni famiglia, nuova forma di moderno focolare.
In questo senso anche l'esperienza olandese delle tre trasmissioni curate da Frans Haks nel 1971 mostra un'analoga intenzione di riflessione sui possibili inediti ruoli del mezzo, coinvolgendo artisti concettuali di punta come Ger van Elk, Stanley Brouwn, Jan Dibbets

e Marinus Boezem. E proprio quest'ultimo presenta come lavoro una breve registrazione in cui compare a mezzo busto guardando in macchina, respira poi direttamente sul vetro dell'obiettivo della videocamera e resta in attesa che l'umido condensato scompaia, realizzando uno dei più sintetici e penetranti commenti della supposta trasparenza del mezzo televisivo.

Oltreoceano, a San Francisco, la KQED-TV, che già nel 1967 aveva predisposto un workshop sperimentale su iniziativa di Brice Howard e Paul Kaufman, grazie a una sovvenzione della Rockefeller Foundation, dedica trasmissioni a lavori artistici. Nel 1969 verrà nominata National Center for Experiments in Television e finanziata dalla Corporation for Public Broadcasting e dal National Endowment for the Arts. Sempre negli Stati Uniti, a Boston, la WGBH-TV trasmette "The Medium Is the Medium", un programma di trenta minuti prodotto da Fred Barzyck e il Public Broadcasting Laboratory, in cui sono inclusi lavori di Allan Kaprow, Nam June Paik, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock e Aldo Tambellini.

Con il chiudersi del decennio, collettivi video politici, gruppi d'azione e workshop di ricerca sono creati sia a New York che a San Francisco (The Videofreex, Televisionary Associated, The Alternate Media Center, Open Channel, Media Bus). Organizzazioni politiche e di comunità adottano il video come mezzo di controinformazione, comunicazione dal basso, attivismo (alcuni esempi includono i Vietnam Veterans Against the War; la Gay Activist Alliance, l'Environmental Protection Agency ecc.).

Intanto, la data è il 1969, sul mercato di massa compare il videoregistratore portatile Sony, che in Europa viene presentato al Salon de la Radio-Télévision di Parigi di quello stesso anno. Nel volgere di breve tempo il numero di artisti che utilizzeranno il video portatile si sarà moltiplicato.

In Italia, nel 1972, Maria Gloria Bicocchi fonda a Firenze Art/Tapes/22, un centro per la produzione e distribuzione di video d'artista non solo in Europa ma anche negli Stati Uniti e in Giappone. I nastri realizzati coinvolgono artisti italiani (Giuseppe Chiari, Gino De Dominicis, Mario Merz, Luigi Ontani, Franco Vaccari), europei (come Christian Boltanski, Jannis Kounellis) e americani (John Baldessari, Terry Fox, Joan Jonas, Paul Kos). Per un paio d'anni, dal 1974 al 1976, lo stesso Bill Viola, giunto dagli Stati Uniti, collaborerà come direttore tecnico e realizzerà alcuni lavori video; a Ferrara invece, grazie a Lola Bonora, già dal 1972 muove i primi passi il Centro di Video Arte di Palazzo dei Diamanti, che resterà attivo fino alla metà degli anni ottanta, aiutando un'intera generazione di videoartisti attivi sul territorio nazionale a prendere contatti e a circolare in tutta Europa. Il Centro affianca un'attività preziosa di documentazione d'archivio al sostegno produttivo.

In Francia intanto, dopo un'intensa attività di ricerca che si era sviluppata per tutti gli anni sessanta (con alcune memorabili trasmissioni di videoteatro sperimentale di J.C. Averty), il 1974 vede la creazione dell'Institut national de l'audiovisuel (INA), che assorbe il Groupe de Recherche Image (GRI) dell'ORTF per arrivare a creare uno studio autonomo e indipendente di ricerca ed elaborazione. Una nuova generazione di artisti interessati a sperimentare più intensivamente con il nuovo mezzo ha così l'opportunità di trovare studi dotati professionalmente delle più aggiornate tecnologie: Thierry Kuntzel, Robert Cahen, Dominique Belloir e Patrick Prado possono cominciare così a elaborare i loro primi lavori video presso l'INA.

Gli "elettronici" puri e le nuove ricerche

La situazione negli Stati Uniti aveva cominciato a produrre esperienze interessanti, e in pochi anni, in parallelo al fiorire d'iniziative più militanti e underground, si registra anche un interessamento iniziale, seppur occasionale, di qualche rilevante istituzione. "The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age" al Museum of Modern Art, New York (1968), curata da Pontus Hulten; "Software" al Jewish Museum (1970), curata da Jack Burnham; l'importante "Information", curata da Kynaston McShine, ancora al MoMA (1970), incentrata sui più recenti sviluppi artistici del periodo post-minimal e concettuale, "Bodyworks" (1970) al San Francisco Museum of Conceptual Art, curata da Willoughby Sharp, uno fra i primi promotori e organizzatori indipendenti, o ancor più specificamente "A Special Videotape Show" (1971) al Whitney Museum, sempre a New York, introducono in sedi importanti una buona rappresentanza di ricerche condotte con/sul video. E proprio nel 1971, nell'ambito delle nascenti gallerie d'arte contemporanea legate alle istituzioni universitarie, a Syracuse, N.Y., su iniziativa del suo curatore, David Ross, l'Everson Museum inaugura il primo dipartimento museale dedicato espressamente alla videoarte. In collaborazione con alcune delle più importanti gallerie di New York attive nel settore (Leo Castelli, Sonnabend, Howard Wise), il museo crea una prima rete di contatti per la presentazione e lo scambio di produzioni video, cominciando a organizzare con continuità mostre di riferimento.

Il giovane Bill Viola esordisce lavorando proprio in tale centro di ricerca e produzione all'avanguardia. Inizia così un programma espositivo che getterà le basi di molte future affermazioni. Importante la menzione della grande mostra "Circuit: A Video Invitational" (ben cinquantadue artisti), curata da Ross nel 1973, che iniziò un vasto tour itinerante negli Stati Uniti, arrivando poi nel 1974 alla Kunstverein di Colonia, in Germania, prima importante istituzione europea aperta alle videocreazioni e che nel 1975 presenterà l'iniziativa militante "Radical Software".

A queste prime testimonianze di serio interesse che cominciavano a fiorire spontaneamente in quasi tutti i paesi in cui le più recenti ricerche artistiche s'erano sviluppate dalla seconda metà degli anni sessanta (non solo Usa, ma Germania, Francia, Olanda, Belgio, Italia, Iugoslavia, Argentina, Giappone e molti altri), fa da contraltare un'indubbia serie di forti limitazioni tecnologiche e produttive che solo negli Stati Uniti riuscirono a essere superate rapidamente. Proprio negli Usa esisteva già da anni un ramo solido della ricerca visiva astratta che lavorava su una visione utopica, grazie a immagini elaborate direttamente con i computer, ed è necessario ricordare almeno i nomi di artisti come i fratelli Whitney, DeWitt, Stehura e Stan Vanderbeek, che verso la metà degli anni settanta si dedicherà poi intensivamente anche al video.

Insieme alle prime manifestazioni di serio interessamento dimostrate da alcune istituzioni museali, si segnalano le coraggiose e infaticabili realtà dei centri alternativi. Proprio legati a tale fondamentale e pionieristica stagione, non si possono dimenticare i nomi di alcuni rilevanti innovatori.

Emigrati negli Stati Uniti nel 1965, Steina Vasulka (nata a Reykjavik, Islanda, nel 1940, formazione musicale al Conservatorio di Praga tra il 1959 e il 1963), e Woody Vasulka (nato a Brno, Cecoslovacchia, nel 1937) cominciano a lavorare congiuntamente sui mezzi elettronici nel 1969. Nel 1971, a New York, sono tra i cofondatori di The Kitchen, storico centro per il Video, Musica, Performance e Danza, uno dei più importanti luoghi di mostre e ricerche multimediali che, oltre a presentare gli artisti, li aiutava nella produzione e distribuzione indipendente (e il cui nome fu preso dalle storiche cucine del Broadway Central Hotel, primissima sede). Dal 1973 al 1979, i Vasulka hanno vissuto e lavorato a Buffalo, New York, insegnando al Center for Media Study. Il ruolo dei due videoartisti, nel corso di tutti gli anni settanta, è assolutamente decisivo nell'opera di creazione e affinamento di diverse apparecchiature e tecniche elettroniche divenute d'ampio uso: con la collaborazione di ingegneri come Eric Siegel, George Brown, Steve

Rutt, Bill Etra e Jeffrey Schier, la serie di ritrovati tecnici messi a punto copre una vasta area che va dalle trasformazioni dei segnali elettronici all'intervento su suoni e immagini, anche in tempo reale, fino all'elaborazione in sintesi digitale.
Il lavoro dei Vasulka offre non poche suggestioni: dai primi *Studies* (1970-1971) a opere più complesse come *Soundgated Images*, *Noisefields*, *1-2-3-4*, o *Telc* (tutte del 1974) fino ai più maturi *Vasulka Video* (1977-1978), l'attenzione a specifici parametri tecnici nell'elaborazione delle immagini e dei suoni si unisce a una ricognizione fenomenologica dei mezzi che decostruisce la materialità dei segnali elettronici e sintetizza nuove capacità visive dello strumento. Più tardi, attraverso forme di elaborazione digitale, hanno continuato a esplorare la malleabilità e le possibilità di trasmutazione delle immagini elettroniche come mezzo per ricreare un ampio repertorio di tecniche retoriche ed espressive. Dalla seconda metà degli anni settanta, i due coniugi hanno focalizzato la propria ricerca in direzioni parallele ma autonome.
Nella primavera del 1969, Frank Gillette e Ira Schneider presentano alla Howard Wise Gallery di New York, per la mostra "TV as a Creative Medium", *Wipe Cycle*, fondamentale installazione video, in una mostra che riuniva opere di Charlotte Moorman e Nam June Paik, Earl Reiback, Eric Siegel, Thomas Tadlock, Aldo Tambellini e Joe Weintraub.
Il complesso lavoro constava di un'installazione di nove monitor, dove riprese del pubblico intervenuto erano mixate grazie a dei sistemi a circuito chiuso, con dei *time-delay* di 2, 4, 8 e 16 secondi, assieme ad altri eterogenei materiali video provenienti da concomitanti trasmissioni televisive.
Nello stesso anno nasce "Radical Software", pubblicazione redatta inizialmente da Beryl Korot, Ira Schneider, Phyllis Gershuny e Michael Shamberg, più tardi soltanto dalla Korot

Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975, Video Data Bank, Chicago.
Paul McCarthy, *Sailor's Meat*, 1975, performance video.

Marina Abramović, performance tenuta alla Galleria Studio G7 di Bologna in occasione della "Settimana Internazionale della Performance", 1977.

Vito Acconci, *Centers*, 1971.E.A.I., New York.

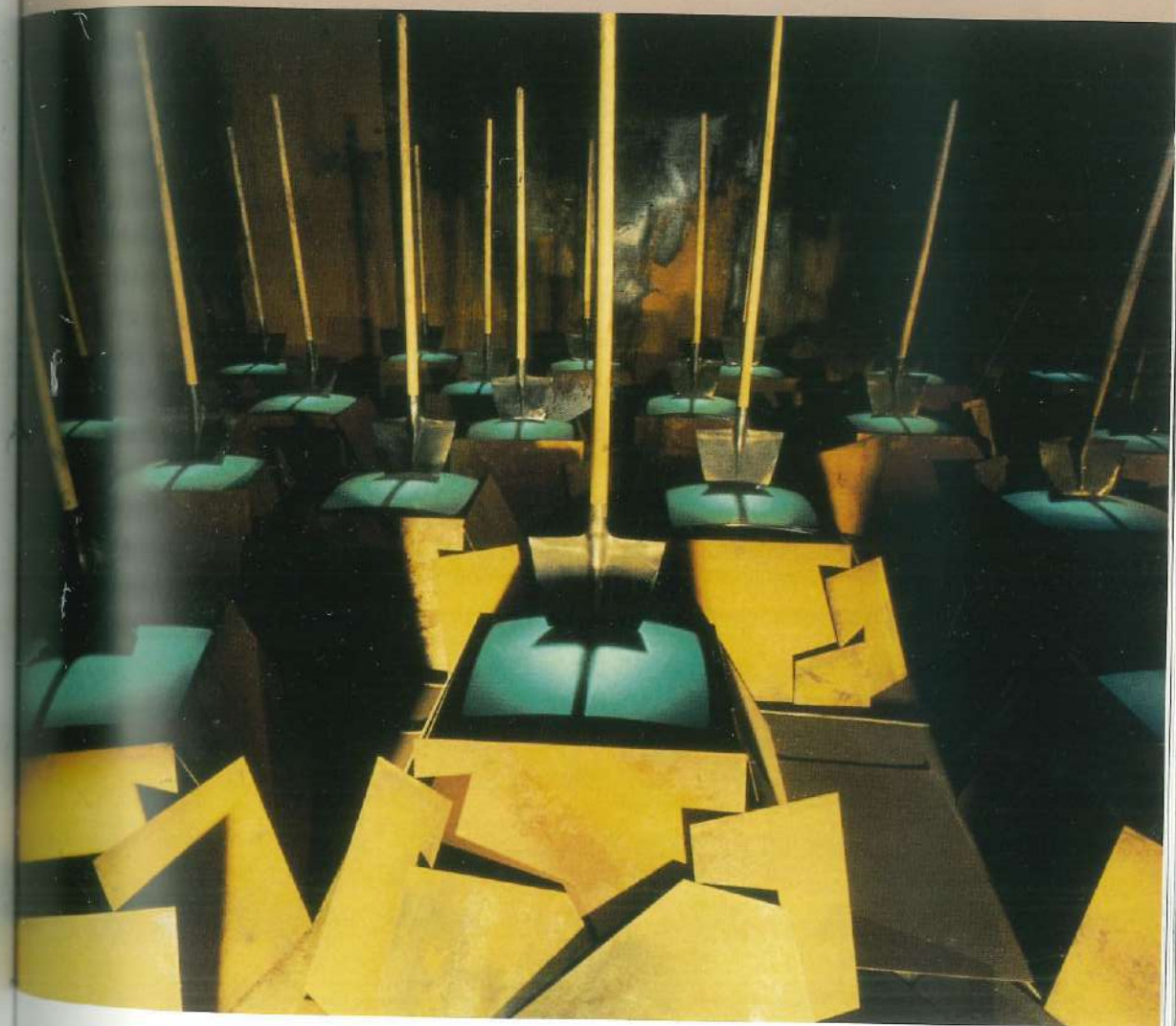
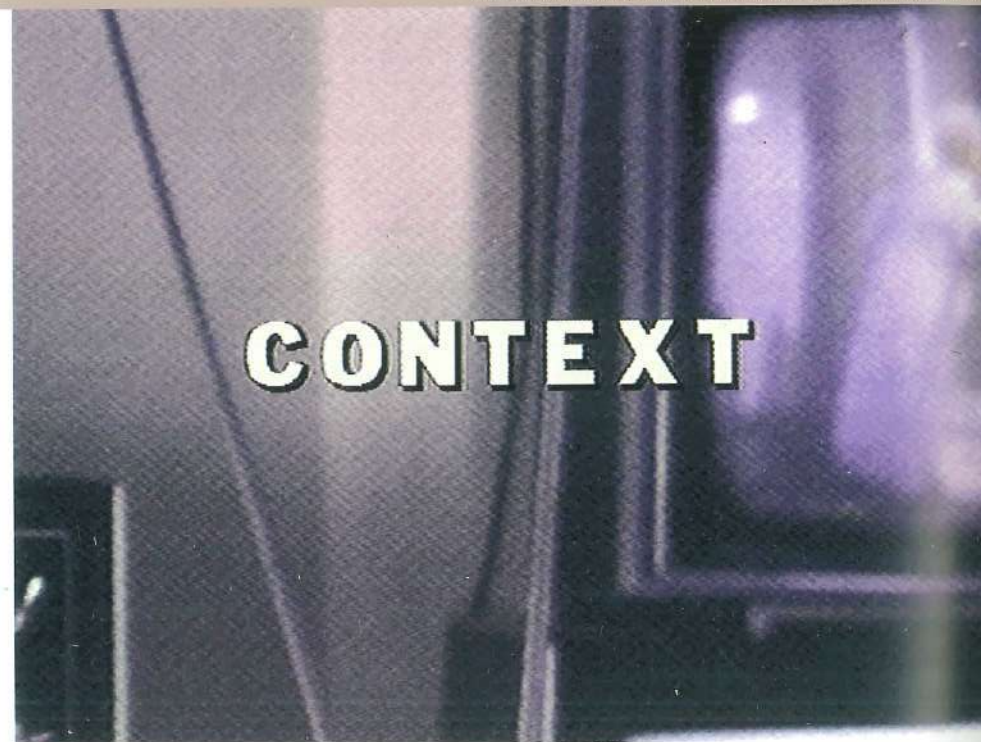
e da Schneider. Vengono presentati testi sullo "specifico" del video ma anche approfondimenti critici di filosofi, architetti, psichiatri, studiosi di comunicazione, avvicinando il mondo del video a quello del pensiero cibernetico: nomi come Marshall McLuhan, Buckminster Fuller, Gregory Bateson, Dean Evenson, Gene Younglood, Eric Siegel, Rob Theobold, John Margolies, Vic Gioscia, Shannon & Weaver offrono importanti contributi; la rivista, autentico punto di riferimento della nascente electronic culture[9], è pubblicata sino al 1974.
Frank Gillette, artista e teorico (da ricordare il saggio "Between Paradigms", 1973, un interessante lavoro visivo e concettuale integrato) nonché membro fondatore assieme a Beryl Korot del collettivo video Raindance, è stato uno fra i più importanti innovatori nel campo delle installazioni video *multi-channel*, lavorando estensivamente sui *feedback* visivi, sui *time-delay* e sui sistemi a circuito chiuso. Utilizzando le possibilità descrittive del video per sintetizzare un senso fisico ed "esperienziale" dei paesaggi e dei fenomeni naturali, con gli anni ha poco a poco elaborato una ricca ricerca strutturata su ecosistemi e paesaggi naturali organizzati in sistematiche osservazioni, attente al senso empirico dei dettagli e, nello stesso tempo, aventi a che fare con un senso del tempo e dello spazio più profondi, in sintonia quasi con un ritmo soprannaturale. Gradualmente il lavoro sviluppato sulle immagini si è spinto nella direzione di un'esperienza attenta alle sottigliezze e alle ambiguità-illusioni ottiche e percettive.
In una fondamentale serie di video, installazioni a circuito chiuso e immagini derivate da computer, soprattutto nei lavori prodotti dal 1971 al 1976, Peter Campus (1937) ha via via esplorato gli aspetti psicologici della percezione nonché i parametri tecnici e simbolici del nuovo mezzo come metafore dell'Io profondo. Tutte le prime opere di Campus sono esplorazioni minimaliste ma rigorose delle proprietà formali di specifici effetti elettronici, quali dislocazioni spaziali e visioni multiple, che immergono l'osservatore in ambienti video totalizzanti.
Tra il 1973 e il 1976 Campus ha prodotto un autentico corpus di lavori alla WGBH-TV di Boston, che rappresentano pietre miliari nello sviluppo delle possibilità tecnico-formali del mezzo. Modellati sulla presenza dello stesso artista o dello spettatore coinvolto nella trasmissione a circuito chiuso, queste opere, precise esplorazioni tecniche, sono focalizzate su specifiche azioni o anche solo sui volti, ritratti spesso in primo piano, dove intervengono gli appositi effetti tecnici. Tali "autoanalisi", per esempio *Three Transitions* (1973), sul piano dei lavori *single channel*, o *Interface* (1972) e *Negative Crossing* (1974), circuito chiuso live, nella loro essenziale ed elegante realizzazione manifestano risonanze di misteriosa e intensa riflessione, astratta, filosofica.
Ed Emshwiller (1925-1990) giunse al video da esperienze di pittura espressionista astratta e dal cinema sperimentale. Come filmmaker sperimentale aveva guadagnato infatti già fama in seno all'avanguardia statunitense con lavori come *Relativity* (1966) e *Image, Flesh and Voice* (1969). Già nei primi film si era servito di collaborazioni con danzatori e coreografi contemporanei, un interesse che era continuato nei lavori video, nei quali spesso s'integravano elementi di danza e performance, e in cui erano mostrate e analizzate le capacità espressive dei sintetizzatori e dei sistemi informatici. Allo stesso tempo Emshwiller, lavorando sul potenziale e le proprietà di trasformazione del mezzo in senso più umanizzato, mediava la presenza "tecnologica" con un uso di forti simbologie personali. Tutto il suo lavoro con le tecnologie video emergenti si evidenzia in opere anticipatrici come *Scape-mates* (1972) e *Sunstone* (1979). Fra i suoi primi esperimenti con sintetizzatori e computer si trovano *rendering* (elaborazioni) elettronici di spazio tridimensionale, scambi fra illusione e realtà, e manipolazioni di tempo, di movimento e di scala, spesso in un'atmosfera estatica e senza tempo.

Video d'artista
Sul fronte della documentazione della complessa stagione della performance, dell'arte femminista, dell'azione dei collettivi d'artisti politici, seppure una parte delle testimonianze s'è persa o è andata irrimediabilmente deteriorata (o giace dimenticata in qualche archivio privato), si può dire che vennero a crearsi le condizioni per una produzione vasta e variegata di lavori nuovi e coraggiosi che ebbero nei primi anni settanta una certa circolazione, ma che col tempo sono diventati poco visibili. È una condizione paradossale, ma è una realtà, dimostrata dal fatto che solo da pochi anni, lentamente, si è ricominciato a fare luce sulla molteplicità e la ricchezza delle esperienze di quel tempo con una serie di mostre e pubblicazioni illuminanti[10].
Tornando alla situazione storica, l'inizio degli anni settanta, in coincidenza con una prima, più ampia disponibilità della strumentazione tecnica, l'attività di molti giovani artisti e artiste dimostrò un reale interesse, spesso non solo occasionale, alle possibilità offerte dall'uso di video e videocamere.
Se ancora nei tardi anni sessanta parte delle attività dei principali artisti delle ricerche performative e *body-oriented* veniva documentata su supporto in pellicola più o meno amatoriale, con utilizzo dell'8mm, del super-8 e, in qualche rarissimo caso, del 16mm – bastino gli esempi di Vito Acconci o di Bruce Nauman – già dal 1969-1970 l'uso del video si fa sistematico: le azioni, le sequenze, partiture vere e proprie predisposte dall'artista vengono registrate per la durata di un'intera bobina. In un certo senso, l'eredità della registrazione manifestamente impersonale, "meccanica" del mezzo coinvolto, sulla scorta dell'esempio warholiano – film "eseguiti" secondo le durate disponibili delle bobine cinematografiche, 3-4 oppure 30-35 minuti – è presenza costante, modello lavorativo ampiamente condiviso anche nella scelta del video.
E come già si è visto, ancora in alcuni casi di broadcasting televisivo, molti lavori erano filmati con il 16mm, ovviamente per una preoccupazione eminentemente qualitativa, di resa dell'immagine, che però ne ha permesso una migliore conservazione.
Proprio però attraverso i primi sistematici utilizzi del video, che all'epoca non consentiva messe a fuoco, sostituzioni di obiettivi né migliorie di sorta, si manifestò un'esigenza espressiva molto più ampia che non quella rappresentata solo dai nomi più celebri emersi poi dopo qualche anno. Il ricorso alle tecniche di videoregistrazione ha così permesso di preservare eventi straordinari e coraggiose ricerche solitarie in documenti unici, anche se spesso di una stupefacente radicalità espressiva. Quel che ad alcuni apparve essere forse un'indifferenza al mezzo, era in realtà discorso critico sulla non-neutralità dello strumento impiegato, anche nelle forme più essenziali o apparentemente semplici. Certo restano tracce di una stagione durata grosso modo dieci anni, che stupiscono per l'intensità ancora ogni volta che sono ripresentate.
Dopo il referenziale saggio di Rosalind Krauss del 1976[11] sulle valenze del video come estensione specchiante in grado di produrre immagini, e quindi modello narcisistico di (auto)riflessione creativa, larga parte delle produzioni create dalla generazione di artisti concettuali tra la fine degli anni sessanta e l'inizio dei settanta trovò una fondamentale sintesi di lettura che ne evidenziava caratteristiche formali e concettuali.
In breve, la possibilità di ricorrere a una tecnologia sufficientemente compatta e trasportabile nei luoghi di lavoro, loft, studio, galleria o studio televisivo, aveva reso un notevole servizio a molti artisti. Dopo l'esempio del già citato Bruce Nauman, è con personalità quali Vito Acconci, John Baldessari, Dennis Oppenheim, Chris Burden, Paul McCarthy o molte artiste donne come Joan Jonas, Lynda Benglis, Eleanor Antin, Martha Rosler, Hannah Wilke, Valie Export, Ulrike Rosenbach, Marina Abramović, Gina Pane, Ketty La Rocca in Italia (solo per citare alcuni nomi recentemente ristudiati)

John Baldessari, *I am making art*, 1971. E.A.I., New York.

Joan Jonas, *Vertical Roll*, 1972. E.A.I., New York.

che in pochi anni la scena artistica internazionale s'arricchisce di nuove, forti elaborazioni nei territori ibridi fra performance e lavoro concettuale.
L'approccio si concentrava in una sistematica esplorazione, spesso anche rigorosamente empirica, sulle possibilità di registrazione e trasmissione del video, accentuando ben presto la propensione a adoperare il video come terreno multidisciplinare perfettamente in grado di preservare ricerche e sperimentazioni estensivamente condotte in un'autentica "no man's land".
Dopo gli esordi in poesia, Vito Acconci (New York, 1940) spostò ben presto le sue attività da eventi preparati in contesti di poesia sonora all'ambito delle arti visive, dal momento che l'interesse s'era diretto verso lo spazio fisico, reale, dell'azione dal vivo. Nelle sue performance, l'attenzione posta in maniera crescente sulle relazioni tra i processi d'ascolto, visione e fruizione di un'opera e il suo stesso farsi lo portò rapidamente a includere esplicitamente i propri interlocutori nei parametri costitutivi dei lavori.
La mole di opere registrate prodotte da Acconci tra il 1969 e il 1974 è impressionante. Dividendo la sua attività tra mostre, azioni in gallerie, spazi alternativi e off, e decine di produzioni audiovisive (di crescente impegno realizzativo: nel 1976 con *Red Tapes* il lavoro tocca complessivamente più di 2 ore e 20' di materiale), il terreno marcato dall'esperienza performativa procede seguendo una costante espansione che porta la sua ricerca a singolari esiti. "Ossessionato dall'essere fedele al suo corpo e al territorio emotivo e umano che esso determina, Acconci usa il mezzo televisivo come complemento al suo io interiore ed esteriore. È la sua maschera pubblica ed è attraverso di essa che egli può esprimere e mettere a nudo tutti i suoi segreti, corporali e mentali. (...) Mediante il monitor, lo specchio, le sue esperienze sono vissute come qualcosa d'estraneo, che può essere raccontato o mostrato" scrive Germano Celant proprio in quegli anni cruciali[12].
Nell'ampio spettro delle ricerche concettuali dello stesso periodo, anche la presenza di John Baldessari (National City, CA, 1931) grazie all'impiego o meglio alla reinvenzione della pittura tramite la fotografia, pubblicazioni, testi scritti ma soprattutto video, marca una riflessione intensamente originale, allo stesso tempo sottilmente umoristica e rigorosamente analitica, delle relazioni semiotiche fra segni, oggetti e significati, attraverso un lavoro incentrato sui fluttuanti margini significanti nei rapporti e le interferenze tra immagini e parole. Attraverso un'opera di "montaggio", l'artista californiano ha costruito delle composizioni in cui l'apparente assurdità d'accostamenti, situazioni e azioni diventa occasione di giochi di parole, gag linguistiche e provocazioni concettuali. Utilizzando imprevedibili associazioni d'oggetti a situazioni assurde, come nel più celebre video, *Teaching a Plant the Alphabet* (1972), riesce quasi a umanizzare e dare una personalità a semplici "cose", rimaneggiando per mezz'ora il cappello di *Folding Hat* (1970-1971) o arrivando alla reinvenzione surreale come quando canticchia le famose 45 *Sentences* sull'arte concettuale di Sol LeWitt in *Baldessari Sings LeWitt* (1972).
Proprio nelle interrelazioni tra presenza fisica della performer (quasi sempre l'autrice), partitura dei gesti ed esplorazione dell'intensità della psicologia della percezione coinvolta si situa buona parte della ricerca portata avanti da figure come Joan Jonas (1936) o Lynda Benglis. La complessa attività di queste artiste parte da un uso critico e consapevole del mezzo tecnico, su cui s'innestano azioni semplici e talvolta ripetitive, legate a descrizioni sul piano fenomenologico del proprio corpo o dei gesti eseguiti. Nel caso di Jonas, la presenza di monitor anche durante le azioni diventa costante e significante, anticipando uno sviluppo futuro della performance in senso "mediale". Lynda Benglis, scultrice di formazione, ma già impegnata in una drastica ridefinizione anti-maschilista dei parametri plastici, con una serie di video decisamente metalinguistici, ma soprattutto con *Female Sensibility* (1973), presenta uno sguardo forte e originale che sa indirizzarsi frontalmente allo spettatore pur mantenendo allo stesso tempo un'esplicita sensualità.
La portata del lavoro svolto da Martha Rosler tocca ambiti più vasti, pur avendo una comune origine in un'azione di tipo più esplicitamente "militante", alla metà degli anni settanta, con opere fondamentali come *Semiotics of the Kitchen* (1975) o *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1977), vere e proprie performance predisposte per la videocamera. Il suo lavoro, estesamente sviluppato tra video, *photo-text*, installazioni e performance, non ha mai mancato un bersaglio: grazie a un occhio lucido e disincantato, ha incluso negli anni un vasto ventaglio di temi di discussione critica, producendo ogni volta fondamentali contributi. Rosler è inoltre abile conferenziera e l'incrocio proficuo fra diverse discipline e aree di analisi, dalla sfera pubblica alla vita quotidiana, spesso con un occhio di riguardo al punto di vista dell'esperienza al femminile, fino alla presenza (o ingerenza) dei media e fino ai ruoli

Fabrizio Plessi, *Bronx*, XLII Biennale di Venezia (sala personale), 1986.

Ulrike Rosenbach, *Lotusknospentone*, 1976. Berlino, Neuer Berliner Kunstverein.
Antonio Muntadas, *Video is Television?*, 1989. E.A.I., New York.

e alle responsabilità sociali dell'architettura moderna, ha prodotto negli anni un notevole corpus di lavori, di video e installazioni di raffinata sottigliezza interpretativa.
Alla metà degli anni settanta, diverse grandi istituzioni museali cominciano a interessarsi al lavoro performativo testimoniato dal mezzo e con il mezzo elettronico: nel 1975, "Bodyworks", organizzata da Jennifer Licht, porta a Chicago, al Museum of Contemporary Arts, Vito Acconci, Ben, Joseph Beuys, Günther Brus, Chris Burden, Robert Morris, Bruce Nauman, Gina Pane, Lucas Samaras e William Wegman. In Europa sono la Biennale di Parigi o l'ICA di Londra a mostrare un interesse crescente e ampio sugli scenari in evoluzione della performance e delle videocreazioni.
In Europa, ma nel solco di una tradizione di dialogo atlantico, nell'autunno 1976, la grande esposizione "New York-Downtown-Manhattan: Soho", organizzata da René Block all'Akademie der Künste di Berlino durante il festival Festwochen, riunisce arti visive, danza contemporanea, teatro, film, musica, performance e video, ospitando, fra gli altri, Robert Morris, Nam June Paik, Richard Serra.
In Italia, dopo la serie di eventi internazionali presentati per "Contemporanea", tra il novembre 1973 e il febbraio 1974, al parcheggio di Villa Borghese a Roma, più legati però alla nuova danza post-Cunningham e al nascente minimalismo musicale, è necessario ricordare la serie di edizioni della "Settimana della Performance" organizzata, nella seconda metà degli anni settanta, a Bologna.

Video Installation Art

È importante tenere a mente che le variegate aree d'indagine della ricerca video – così come in molte vicende artistiche del XX secolo – anche se nate quasi nello stesso periodo, in breve si sovrappongono e si sorpassano, così che nel volgere di pochi anni, alcune trasformazioni portano la natura delle ricerche elettroniche attraverso una conquista più estesa dello spazio espositivo.
Già monitor e televisori necessitavano evidentemente di spazi adeguati, ma dagli inizi degli anni ottanta il video tende a diventare videoscultura, l'immagine elettronica ingaggia una competizione con il più considerevole e solido dei mezzi: il corpo delle arti plastiche. Nascono i videoambienti quali estrinsecazioni della riflessione sul transitorio, mutevole, indescrivibile dell'*elettronico*; situazione, in fondo, paradossale in quanto tale ricerca di monumentalità s'affianca all'essenza della trasmissione elettronica, ovvero qualcosa che di per sé non esiste mentre lo spettatore arriva a cogliere solo le conseguenze di quella che potremmo definire un'illusione ottica. Si arriva così presto a parlare di video installation art, ma quel che è significativo è che la scena coinvolta nel portare avanti tali esperienze sarà davvero estesa territorialmente e produttivamente. Gli artisti protagonisti cominciano sempre più a viaggiare.
Nel volgere di pochi anni una crescente curiosità accoglie la stagione delle prime grandi mostre che presentano simili approcci, non solo innovativi sul piano teorico, ma più esplicitamente concreti nelle scelte espositive e nell'impegno realizzativo-produttivo.
È difficile trovare una data simbolica o un evento unico che contrassegni l'inizio di un processo che era presente, tutto o in parte, già nelle attività portate avanti da alcuni degli artisti impegnati in ricerche d'interazione performativa con la presenza di monitor. In alcuni centri all'epoca giovanissimi, come l'ICA di Londra o il De Appel di Amsterdam, l'attenzione al rinnovamento linguistico e strutturale della performance aveva fatto sì che proprio in alcune occasioni gli artisti ospiti, sul modello di Dan Graham nelle sue *lecture-performances* con video e specchi, potessero avere a disposizione diversi macchinari.
Di certo non si può tacere la Documenta dell'estate 1977, il grande evento internazionale

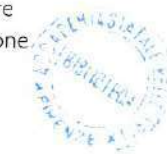
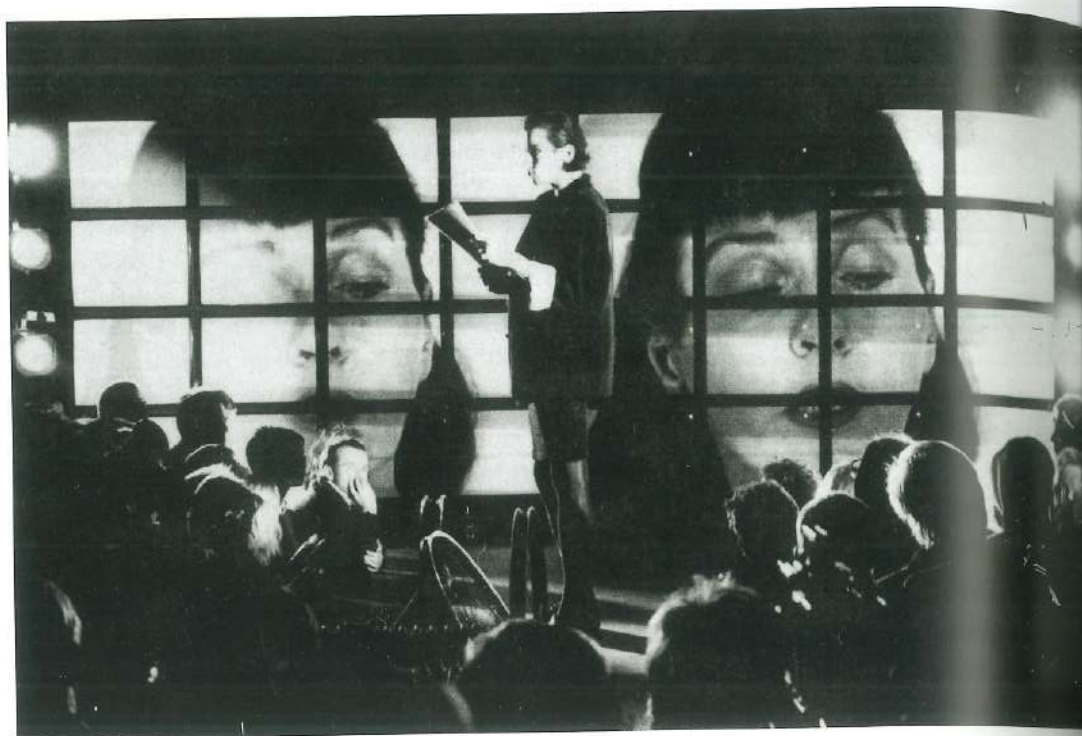
che si presenta ogni lustro, e che in quell'anno fu specificamente dedicata al *Medienkonzept* (Concetto dei media); il "direttore artistico" nominato è Manfred Schneckenburger, cui s'affiancano diversi curatori aggiunti ma soprattutto Wulf Herzogenrath, direttore della Kunstverein di Colonia, che si occupa della sezione video. Quasi tutta l'arte selezionata viene definita come "conscia del proprio mezzo" in un'accentuata posizione critica e analitica, ma tutti i media tecnologici come fotografia, cinema e video godranno di ampie sezioni.
Una vera e propria enfasi sulla ricerca tecnologica caratterizza Documenta 6: Nam June Paik è presente due volte, allestendo un'imponente videoinstallazione in cui mimetizza trenta monitor in una fitta vegetazione tropicale, e con la trasmissione su scala globale, via satellite, della performance inaugurale in dialogo con Joseph Beuys e Douglas Davis.
Sono poi presenti videoinstallazioni dei più importanti artisti emersi nelle realizzazioni di sistemi a circuito chiuso (Dan Graham, Peter Campus, Joan Jonas, Vito Acconci, Bill Viola, Ulrike Rosenbach), opere su monitor e una videoteca con i nastri di cinquanta artisti.
Come ben ricorda Anna C. Guidi "inoltre le trasmissioni televisive sui video d'artista della D6 vengono proiettate in nove serate, ogni quattordici giorni, a cominciare dal 6 luglio sul terzo programma della televisione tedesca"[11]. Si può dire che il video cominciava

Marcel Odenbach, *Dans la vision périphérique du témoin*, 1986. E.A.I., New York

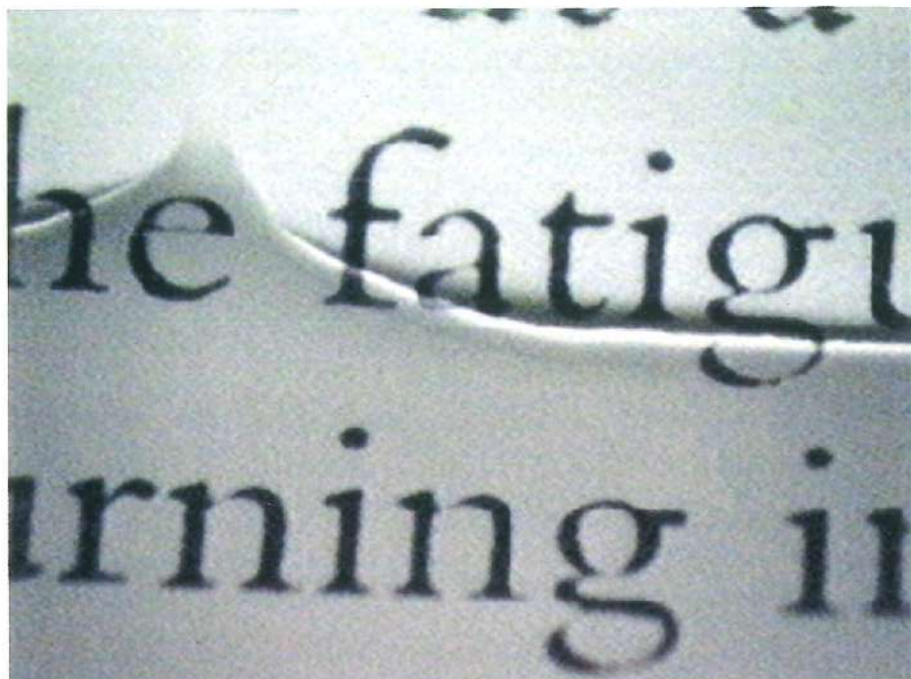
a guadagnare una prima salda posizione di piena visibilità in seno alla società.
In una delle più importanti manifestazioni di quegli anni, la decima Biennale di Parigi, del settembre 1977, fra i video presentati nella specifica sezione spiccava *Dawn Burn* di Mary Lucier (Bucyrus, OH, 1944), artista già molto attiva negli Stati Uniti nei circuiti dei festival d'avanguardia o al The Kitchen di New York, con eventi di *mixed-media* che andavano dalle diapositive a videoinstallazioni, a interazioni con suoni e musica (suo marito era lo sperimentatore radicale Alvin Lucier) e che era reduce l'anno prima da una personale al museo di Syracuse. Questa videoperformance, espressamente concepita per l'ARC di Parigi, durava sette giorni ed era basata sugli effetti ottici ottenuti in sette registrazioni di altrettante albe consecutive, presentate in un'installazione a sette monitor. Attraverso un approccio "pittorico-narrativo" sviluppato poi negli anni, tramite il quale le immagini dei video s'inscrivono in allestimenti a un tempo cinematici, scultorei e teatrali, i giochi di luce e gli elementi paesaggistici o atmosferici dei video rivestono un ruolo centrale d'intensa evocazione lirica dalle risonanze simboliche e metaforiche.
Sempre a Parigi, nel marzo 1978, Nam June Paik presenta una grande installazione (*TV Garden*) al Musée National d'Art Moderne, Centre d'Art et de Culture Georges Pompidou.
E sempre al Centre Pompidou nell'estate dello stesso anno, in congiunzione con la mostra "Paris-Berlin", il filmmaker Chris Marker realizza la sua prima videoinstallazione, *Quand le siècle a pris formes (Guerre et Révolution)*, composta di dodici monitor rappresentanti immagini solarizzate. Non dimentichiamo le particolari circostanze storiche: il Centre Pompidou era stato da poco inaugurato, nel 1977, dopo infinite battaglie e polemiche (lo stesso Baudrillard coniò la definizione "effet-Beaubourg" in un suo celebre saggio), aprendo la strada a una concezione letteralmente di svolta nelle tipologie museali; esso rappresentava infatti la nuova concezione di un museo come laboratorio, luogo in cui sperimentare processi di comunicazione, con l'aiuto e la mediazione delle più moderne tecnologie, in aperto dialogo con il proprio tempo.
Di lì a poco, nel 1979 per la precisione, con la creazione del Dipartimento Video al Centre Pompidou, a cura di Christine Van Assche, si apre un fondamentale punto di conservazione e di studio dei lavori internazionali realizzati in video. L'opera di collezione e catalogazione intrapresa pone la Francia in posizione d'avanguardia non solo in Europa, ma nel mondo.
Sempre a Parigi, tra il novembre 1978 e il gennaio 1979, all'ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, viene realizzata una grande retrospettiva di Nam June Paik; sono incluse delle installazioni Fluxus: *Moon Is the Oldest TV* and *TV Clock*. In parallelo a questa retrospettiva, l'American Center di Parigi presenta una selezione di nastri recenti e organizza interventi pubblici di Paik e Charlotte Moorman. Paik tiene anche due workshop per professionisti del video.
Alle grandi istituzioni che cominciano a muoversi nel solco dell'omaggio retrospettivo, in ottica peraltro pienamente museale, si affianca una forte disseminazione di attività più dinamiche, con la diffusione dei festival un po' sul consolidato modello cinematografico.
Nel 1980 nasce il Festival internazionale video e televisivo a cura del Centre d'action culturelle a Montbéliard. È una manifestazione biennale, la sezione in competizione raduna circa quaranta lavori video, una retrospettiva è dedicata a un singolo artista, di contorno incontri e presentazioni – insomma il modello per quasi tutte le manifestazioni simili, in arrivo su scala internazionale; la direzione è affidata a Pierre Bongiovanni.
La prima edizione del festival include video di Dominik Barbier, Dominique Belloir, Alain Bourges, Robert Cahen.
E proprio alla conclusione del decennio vedono la luce due fra le più importanti manifestazioni, che diverranno di riferimento anche, e forse soprattutto, per l'intensa

riflessione teorica e per il parallelo impegno profuso. Nel 1979, a Linz, in Austria, nasce Ars Electronica, tuttora molto attiva: si tratta di un festival a indirizzo marcatamente multimediale e il tema per la prima edizione è, non a caso, "Kunst und Technik" (Arte e Tecnica); nel 1980 in Svizzera, a Locarno, parte il VideoArt Festival. Tutta una serie di preziosi cataloghi testimoniano le attività compiute.
In Germania, alla Kunstverein di Colonia, è presentata "Videokunst in Deutschland 1963-1982", la prima grande esposizione dedicata estensivamente al video, in cui vengono presentati lavori di alcuni dei nuovi protagonisti del video negli anni ottanta: Klaus vom Bruch, Barbara Hammann, Peter Kolb, Marcel Odenbach, Friedericke Petzold (che era già attiva dai primi anni settanta), Frank Soletti e Ulay.
Ma la nuova attenzione e una curiosità diversa nei confronti del video creano in quelle stagioni davvero le condizioni per grandi appuntamenti che ospiteranno manifestazioni anche di ampie dimensioni e di straordinaria ricchezza ideativa e realizzativa.
Nel 1983, in Belgio, dopo una pionieristica ma instancabile attività di sostegno e promozione alla creazione video portata avanti dall'ICC di Anversa, nonché dai centri di Liegi e di Gent, viene presentata "Art vidéo: Rétrospective et perspective", un'esposizione per i vent'anni di storia del video, organizzata da Laurent Busine al Palais des Beaux-Arts di Charleroi come continuazione della mostra del 1975 "Artists Video Tapes" che si era tenuta al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles.
I video-environment che non avevano potuto essere realizzati nel 1975 per problemi finanziari sono presentati nel 1983. Fra gli artisti si contano Marie André, Michèle Blondel, Lili Dujourie, Dan Graham, Marie-Jo Lafontaine, Nam June Paik, Michael Snow, Serge Van de Velde, Franck Van Herck e Wolf Vostell; la mostra rimane aperta per due mesi.
All'ARC di Parigi, Bill Viola riceve una prima, rilevante consacrazione. Manca poco al Natale 1983. Per la sua prima retrospettiva in Europa, l'artista statunitense presenta due nuove e imponenti installazioni video-sonore che ridefiniscono molti dei canoni allora vigenti: *An Instrument of Simple Sensation* e *A Room for Saint John of the Cross*, entrambe del 1983, assieme a un'ampia selezione di videotape realizzati tra il 1977 e il 1983. La concezione nuova degli allestimenti dei lavori, ampi ambienti avvolti

a sinistra: **Dara Birnbaum**, *PM Magazine*, E.A.I., New York.
sopra: **Max Almy**, *Perfect Leader*, 1983, E.A.I., New York.

nell'oscurità, crea un senso di raccoglimento e d'inaspettata teatralità, dove i suoni, assai curati, assumono un impatto letteralmente inaudito.
Questa inedita attenzione per standard più elevati nella realizzazione e presentazione delle videoinstallazioni determina un'evoluzione piuttosto rapida del gusto e degli orientamenti. "The Luminous Image" (1984), curata da Dorine Mignot, presenta allo Stedelijk Museum di Amsterdam videotape ma soprattutto ampie installazioni dei più importanti artisti internazionali impegnati nelle nuove ricerche video all'affacciarsi degli anni ottanta: Marina Abramović e Ulay, Vito Acconci, Max Almy, Dara Birnbaum, Michel Cardena, Brian Eno, Kees de Groot, Nan Hoover, Michael Klier, Shigeko Kubota, Thierry Kuntzel, Marie-Jo Lafontaine, Mary Lucier, Marcel Odenbach, Tony Oursler, Nam June Paik, Lydia Shouten, Francesc Torres, Bill Viola e Robert Wilson. Se artisti come la Kubota, Almy o Acconci predispongono articolate costruzioni scultoree, dove una "molteplicità d'elementi s'espandono nell'ambiente a tre dimensioni"[14], Nan Hoover, Mary Lucier e Brian Eno optano per spazi più discreti e scuri dove le emissioni luminose finiscono per creare ambient video. Il successo della grande esposizione dimostra il potere di fascinazione

esercitato da complesse macchine della visione. Viola tornerà più tardi al museo di Amsterdam, nell'autunno del 1998, con una maestosa retrospettiva itinerante approntata dal Whitney Museum di New York.
Sempre in Olanda, all'Aja, nasce nel 1982 il World Wide Video Festival, specificamente dedicato a una selezione internazionale di produzioni video recenti e a installazioni multimediali; negli anni crescerà d'importanza e si trasferirà poi ad Amsterdam.
Nel novembre 1985, a Ginevra, in Svizzera, prende avvio la Settimana Internazionale del Video "Biennale de l'image en mouvement" al Centre pour l'image contemporaine Saint-Gervais, che presto diverrà uno dei punti di riferimento della riflessione teorica e della riscoperta di figure importanti ma non altrettanto note.
Nel 1984, a Karlsruhe, in Germania, era stata avanzata l'idea di un grande centro per le moderne tecnologie dei media elettronici: il Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), i cui fini vengono definiti nel 1988 con la pubblicazione del *Concept-88*. Nel 1992 cominciano i lavori per la costruzione del centro del ZKM, che aprirà nelle sue dimensioni spettacolari nel 1997, mentre nel frattempo come istituzione organizzava già da anni il concorso a premi Multimediale di respiro internazionale.
Nel 1986, in Francia, seguendo un impulso che comincia a decentralizzare il sostegno a importanti manifestazioni, viene realizzato un ampio progetto: "Où va la vidéo, une réponse en 10 installations, 50 bandes et 3 rétrospectives" è un ambizioso programma organizzato da Jean-Paul Fargier a La Chartreuse di Villeneuve-les-Avignon durante il Festival del teatro di Avignone. Come indica il titolo stesso, la manifestazione include tre retrospettive (Robert Cahen, Klaus vom Bruch e Bill Viola), dieci installazioni (Alain Bourges, Jean-Michel Gautreau, Patrick de Geetere, Michel Jaffrenou, Thierry Kuntzel, Marie-Jo Lafontaine, Ko Nakajima, Nam June Paik, Bill Viola), e un vasto programma

di videotape. I nomi degli artisti più celebrati cominciano a ricorrere immancabilmente. Quasi quindici anni più tardi, in occasione dei festeggiamenti per il 2000, sempre Avignone, ma questa volta il suo cuore più antico e suggestivo, farà da cornice a un altro evento espositivo, "La Beauté", ricco di spettacolari videoinstallazioni, ma incapace di trasmettere la sensazione che le opere fossero tutte contestualizzate adeguatamente nella città ospitante.
L'elenco delle manifestazioni più importanti si deve qui fermare; potrebbe facilmente continuare ma era piuttosto intenzione di dimostrare come, con il duplice ausilio del sostegno alla nuova creatività e dell'inserimento delle tecnologie in seno alla macchina espositivo-museale, si pongono le condizioni di una solida affermazione a livello istituzionale che proseguirà nel tempo.
Il video assume una diversa visibilità, ingaggia una tensione creativa e una competizione dinamica con la storia dell'arte; l'imponenza e l'apparente sovradimensionamento che talvolta accompagnano parte della creazione di quegli anni nascono e si giustificano nelle possibilità e nelle potenzialità inscritte nel mezzo elettronico.
L'evoluzione così palesemente visibile dei lavori è un percorso determinato dagli interessi in trasformazione dei maggiori artisti che stanno emergendo e consolidando la propria presenza negli appuntamenti internazionali. Collaborazioni più strette degli artisti con i centri di ricerca e di progettazione delle nuove tecnologie permettono sensibili innovazioni che però comportano alti costi in termini di tempo e risorse impegnate. L'attenzione

Susanne Widl/Valie Export/Patricia Jünger/Peter Weibel, *Voices from an Innerspace*, 1984.
Viola, *The Quintet of the Unseen*, 2000.

Gary Hill, *Incidence of Catastrophe*, 1987-1988, E.A.I., New York.

ad approcci di tipo analitico, dove l'osservazione e la contemplazione si fanno mezzo di riflessione anche sulla posizione dell'osservatore, aiuta a sviluppare complessi meccanismi nei quali l'esercizio della visione entra in relazione con il dispositivo tecnico, mediante giochi illusivo-percettivi e nuove strutture scultoree.
Da Bill Viola a Gary Hill, da Dara Birnbaum a Shigeko Kubota, Marcel Odenbach, Thierry Kuntzel, Klaus vom Bruch, alla stessa Joan Jonas, fino ad Antonio Muntadas e a Fabrizio Plessi, la progettazione di complesse installazioni diventa un mezzo privilegiato per indagare i rapporti tra discipline diverse ma in un'ottica di compresenza e dialogo, forzando i limiti delle varie componenti per ottenere un'ammirabile sintesi che vuole essere pluridisciplinare e spettacolare. Sono del resto anche gli anni di sempre maggiori collaborazioni fra le arti della scena e la tecnologia elettronica. Il nuovo teatro postmoderno gioca e si serve di inedite forme d'artificio. Dagli Stati Uniti alla Francia e fino all'Italia, nuove generazioni di registi e coreografi intessono collaborazioni con alcuni creatori video, molto spesso realizzando affascinanti e innovativi lavori e scambiando le rispettive esperienze: da Bob Wilson al Wooster Group, fino alla "nouvelle danse", la Gaia Scienza o Krypton Teatro, l'insieme dei nomi cresce.
Figura esemplare della tendenza a rivendicare all'installazione video una complessità e una ricchezza completamente inedite è lo statunitense Bill Viola (New York, 1951). Fin dai primi anni settanta, mediante l'impiego di videotape, videoinstallazioni architettoniche, environment sonori, performance di musica elettronica e opere appositamente realizzate per la trasmissione televisiva, Viola ha adoperato il video, e più precisamente l'elettronica, per una costante esplorazione fenomenologica attraverso forme di percezione sensoriale quale via all'autoconoscenza.
L'attenzione dell'artista si focalizza sull'esperienza umana più universale, il ciclo di nascita, crescita e morte attraverso i suoi vari stadi (*Passaggi*, secondo un suo celebre titolo) e nello sviluppo della coscienza interiore, con forti radici sia nell'arte occidentale che orientale, mantenendo un'attenzione alla spiritualità del buddhismo zen, del sufismo islamico e del misticismo cristiano.
Le sue ricerche hanno contribuito sempre a rinnovare le possibilità del video come una delle più vitali e innovative forme dell'arte contemporanea, cercando d'espanderne gli orizzonti sia in termini tecnologici che di contenuto. Le videoinstallazioni di Viola, sviluppate nel corso degli anni come ambienti globali che assorbono lo spettatore sia a livello visivo che sonoro, impiegano le più raffinate tecnologie e s'impongono per la precisione e l'immediatezza realizzate nell'avvolgere lo spettatore in impressioni estremamente sensoriali e, allo stesso tempo, nell'offrirgli ambienti meditativi.

Mass media e realtà mediatica

Agli inizi degli anni ottanta, lo sviluppo della tecnologia dello standard VHS e i perfezionamenti nell'uso del colore riescono ad abbassare i costi e a migliorare la qualità delle produzioni video. Inoltre si espandono le possibilità legate al trattamento elettronico delle immagini registrate dalla videocamera che raggiungono elevati livelli di raffinatezza.
Negli stessi anni, i costanti progressi tecnologici offrono mezzi sempre più flessibili a una generazione di videoartisti che dal confronto serrato e graffiante con la società dei consumi (ben rappresentata dal sistema televisivo commerciale, nell'ampio spettro che va dai servizi di news alla pubblicità passando per le varie forme di intrattenimento) mutuano una visione sempre più ironica e parodiata, commisurando agli spunti di lettura e analisi critica un'attenzione maggiore al linguaggio e alle più recenti tecniche adoperate, e quindi, più specificamente, lavorando sull'impatto che l'impiego delle moderne tecnologie porta con sé.
Già Dara Birnbaum nel 1978, con un pezzo come *Technology-Transformation: Wonderwoman*, apre la strada alla rilettura di frammenti della produzione d'intrattenimento di massa visti quali modelli esemplari di condizionamento, sovvertendone però caratteristiche e fini. Attraverso l'uso di particolarità formali come ripetizioni, decontestualizzazioni e una sintassi drasticamente riformulata, i lavori in video di Birnbaum reinventano, alterandoli creativamente, i materiali della tv commerciale, proprio grazie all'accelerata ed energizzata forma di carica cui l'artista americana sottopone i materiali visivi prelevati.
Il collettivo californiano di Ant Farm, attivo dal 1968 a San Francisco, aveva iniziato operando come gruppo alternativo di progettazione, riunendo architetti, designer, filosofi e attivisti della contro-informazione. Già nel 1971 iniziano a usare il video partecipando alla rivista "Radical Software". Ben presto è fondata Guerilla Television (che darà il nome all'omonimo volume di Michael Shamberg nel 1972), cui si uniranno Global Village, Video Freex e Paper Tiger TV, tutta una serie d'altri collettivi. Nel volgere di pochi anni lasceranno una serie di celebri lavori, testimonianza di altrettanto famosi eventi performativi, *Cadillac Ranch* (1974), *Media Burn* (1975) e *The Eternal Frame* (1975, con T.R. Uthco), riuscendo a fornire una forte lettura critica della cultura statunitense, riutilizzando i mass media e facendo uso di una politica spettacolarizzata, grazie a una sottile capacità di sistematica parodia.
Il gruppo era stato inizialmente formato da Chip Lord e Doug Michels, a cui s'aggiunsero dopo poco tempo Curtis Schreier, Hudson Marquez e Doug Hall. Nel corso degli anni seguenti, i membri del gruppo hanno poi seguito strade autonome realizzando una serie d'importanti lavori progressivamente più incentrati sugli apparati tecnologico-comunicativi.
Unendo una capacità d'osservazione delle consuetudini sociali a un forte senso satirico,

Chip Lord (1944) s'è dedicato all'insieme dei simboli e dei "miti moderni" degli Stati Uniti del secondo dopoguerra, soffermandosi su casi specifici come il culto dell'automobile privata, lo sport (in primis il baseball), e fino alle onnipresenti realtà della televisione e della pubblicità. Le sue messe in scena di simboli e di icone popolari, distaccate e lievemente nostalgiche allo stesso tempo, sono specchio della cultura e sottocultura della vita quotidiana intesa nell'accezione più vernacolare e radicata nelle sconfinate lande di una provincia americana estesa, i cui confini sono determinati dall'ideologia consumistica di massa dominata dai grandi media.
Un lavoro come *The Amarillo News Tapes* (1980), per esempio, realizzato in collaborazione con Doug Hall e Jody Procter, gioca appunto sull'accumulazione e la parodia dei materiali giornalistici – news, commenti, interviste, immagini – legate all'evento di un terribile tornado verificatosi in una città del Texas. Operando come artisti *in residence* in un centro di produzioni televisive locali, i tre videomaker hanno lavorato in stretta associazione con operatori e presentatori di news, arrivando a ricomporre un prodotto che riesce a essere, allo stesso tempo, documentario, lettura socio-politica e ironica parodia dei modelli televisivi d'informazione generalmente adottati, lasciando però lo spazio e il tempo anche per le nude immagini della terribile e devastante calamità naturale.
È necessario ricordare anche l'attività pionieristica di un gruppo come General Idea, fondato nel lontano 1968 da Felix Partz (1945-1994), Jorge Zontal (1944-1994) e A.A. Bronson (1946), che aveva lavorato fin dalla metà degli anni settanta con performance, film e oggetti per costruire e reinventare un mondo fittizio che fungesse da ironico specchio al sistema dell'arte. Ispirati inizialmente dalla Factory warholiana, ma nella sua seconda incarnazione (quella che prese forma dopo l'attentato a Warhol), essi cominciarono a elaborare una serie di strategie che mimavano e parodiavano le dinamiche esistenti fra arte e commercio, tra creatività e propaganda. Adottando tecniche derivate dal mondo della pubblicità, della moda e dei mass media, con il passare degli anni affinarono gli obiettivi attraverso la messa a punto di una serie di provocatorie e ironiche forme di reazione contro le tendenze totalitaristiche del capitalismo avanzato e contro le forme di discriminazione più o meno occulte nei confronti di donne e omosessuali.
Test Tube, realizzato nel 1979, può definirsi il primo importante lavoro, pienamente maturo, già anticipatorio del più celebre *Shut the Fuck Up* (1985), che passando in rassegna per circa mezz'ora sketch e talk-show parodiati, interruzioni pubblicitarie e format simili ripresi dalla tv commerciale, costruisce

un'ampia rilettura delle tecniche di propaganda mediatica più utilizzate, offrendo un ruolo inedito all'artista, qui nell'atto di riproduttore e smascheratore di ipocrisie consumistiche.
Ancora più esplicito il caso di Max Almy (1948), il quale in opere *single channel* quali *Leaving the Twentieth Century* (1982) o *Perfect Leader* (1983) si serve del lavoro su video e computer (computer animation ed effetti digitali) per condensare in forma narrativa letture taglienti delle implicazioni socio-politiche così come esemplificate dalla contemporanea cultura consumistica, sempre più dominata e quasi anestetizzata dalla presenza dei media, proprio là dove slogan, immagini emblematiche e uso della musica enfatizzano una preponderanza dell'industria massificante dello "spettacolo" e dove il rischio risiede nella possibilità di finire (citando direttamente l'artista) "persi nelle immagini".
Bruce (1949) e Norman Yonemoto (1946) rappresentano un altro volto della reazione,

Pipilotti Rist, *Sip My Ocean*, 1996. Zurigo, Galerie Hauser & Wirth.

ironica e mimetica, rivolta alla *TV-culture* sempre più massificante e opprimente che metabolizza cinema, cultura bassa e modi espressivi. Un lavoro di ampio respiro come *Made in Hollywood* (1990) unisce uno humour crescente a una progressiva e parallela stilizzazione visiva, riuscendo a rendere la visione di un mondo iperartificiale dove realtà e rappresentazione, autentico e fittizio diventano categorie inservibili. Adottando la sintassi narrativa di generi di consumo come le pubblicità televisive, le soap-opera e il cinema hollywoodiano, e unendoli all'ambigua visibilità delle "belle immagini", gli Yonemoto ribaltano l'ossessiva manipolazione di fantasie e realtà personali operata dai media, appiattendo ogni margine di differenza. In anni più recenti i due fratelli sono poi passati a installazioni multimediali.
Sicuramente il contesto californiano ha funzionato da epicentro creativo per molti altri videoartisti che hanno iniziato la loro attività fin dai tempi della stagione concettuale: basti pensare a un nome come William Wegman (1943) che, riconosciuto fin da giovane (ebbe una retrospettiva al Los Angeles County Museum of Art già nel 1973), attraverso un uso minimalista della performance unito all'immediatezza low-tech del video – *single takes* continue, senza montaggio, registrate in tempo reale –, ha collezionato in quasi trent'anni una vasta serie di rappresentazioni e aneddoti surreali uniti a un gusto per la reinvenzione di gag visive, con uno humour apparentemente svagato e assurdo di cui ha raffinato i tratti, sviluppando dai tardi anni settanta un interesse crescente per dimensioni narrative più estese. Proprio nei successivi anni ottanta, Wegman ha elaborato veri e propri film dove i suoi famosi Weimaraner impersonano vari ruoli, dando origine a stravaganti e un po' fiabesche narrazioni.
Uno spirito analogamente e giocosamente assurdo, quasi anarcoide, può essere ritrovato in anni recenti solo nel corpus dell'austriaco Erwin Wurm che ha sviluppato anche una serie di produzioni video in cui i rapporti fra oggetti e persone sono di continuo reinventati e immaginati, sovvertendo ogni logica aspettativa e spiegazione.
È da ricordare inoltre l'occasionale produzione audiovisiva del duo svizzero Peter Fischli e David Weiss, che nei primi anni ottanta realizzarono una serie di lavori narrativi dal tono svagato e ironico, in cui gli artisti svizzeri impersonavano due animali in esplorazione per il mondo, mentre il più tardo *Der Lauf der Dinge* (1985), gioco di reazioni fisiche, chimiche e meccaniche a catena, inizialmente girato in 16mm e poi riversato su nastro, è diventato la realizzazione più nota, spassoso tour de force immaginifico e dalle risonanze alchemiche.

Steve McQueen, *Drumroll*, 1998. Marian Goodman, New York.

Eija-Liisa Ahtila, *The Wind*, 2002.

Punto di non ritorno

All'alba degli anni novanta, una sempre maggiore consapevolezza sembra farsi strada nel cuore delle grandi istituzioni in tutto il mondo: con il rafforzamento e il perfezionamento dei dispositivi tecnici – nuove possibilità di gestione delle immagini in sequenza nelle multiproiezioni, miglior definizione dei videoproiettori, comparsa dei primi laser disk (curiosamente simili ai vecchi 33 giri) – non solo molti musei continuano a tributare personali e omaggi ad alcune delle figure che presto diverranno di riferimento mondiale (come Bill Viola, Gary Hill o il rapidamente affermatosi Matthew Barney), ma si diffonde anche una più pronunciata sensibilità per la presenza dell'immagine elettronica in relazione all'insieme dei generi e delle tecniche già ampiamente sviluppatisi.

"Passages de l'image", curata da Raymond Bellour, Catherine David e Christine van Assche e presentata al Musée National d'Art Moderne (Centre Pompidou) di Parigi, riunendo autentici specialisti in rapporto alla riflessione sul cinema, le arti visive e il video, è una vasta esposizione che cerca di fare il punto sulla situazione legata allo statuto dell'immagine. All'inizio del decennio (la mostra è dell'autunno 1990), nascono nuove e più complesse riconsiderazioni sul terreno delle immagini riprodotte, sul loro ruolo, sulle potenzialità e le valenze. La mostra allinea opere, fra i molti, di Dennis Adams, Robert Adams, Geneviève Cadieux, Roberta Friedman, Jean-Louis Garnell, Dan Graham, Gary Hill, Thierry Kuntzel, Suzanne Lafont, Chris Marker, Marcel Odenbach, Michael Snow, Bill Viola e Jeff Wall. Portata in giro per il mondo, dalla Fundació Caixa de Pensiones, Barcellona, al Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio, fino al San Francisco Museum of Modern Art, questo progetto funge da riflessione allargata sui rapporti, non solo artistici, intercorrenti tra Stati Uniti ed Europa.
Tra il giugno e il settembre del 1992, sempre al Centre Pompidou, è presentata "Manifeste. 30 ans de création en perspective, 1960-1990", un'importante manifestazione che tenta una sistematizzazione storica del lavoro di videoinstallazione partendo dalle collezioni museali d'artisti internazionali, includendo e alternando nomi storici quali Peter Campus, Dan Graham, Bruce Nauman, Martial Raysse ad artisti affermatisi in anni più recenti, come Thierry Kuntzel, Marcel Odenbach e Bill Viola. La mostra coincide con un essenziale complemento per le attività didattiche e culturali della massima istituzione francese: l'apertura di uno spazio permanente all'interno del museo per la richiesta e visione di video on demand. Curatrice della sezione è Christine van Assche. Allo scadere dell'anno, ancora al Centre Pompidou, viene presentata un'ampia retrospettiva su Gary Hill, che allinea sette recenti videoinstallazioni (concepite tra il 1987 e il 1992) e un'ampia retrospettiva dei video *single channel*.
E proprio Gary Hill (Santa Monica, CA, 1951), assommando in una sola figura la ricca complessità dell'artista in perenne evoluzione, risulta una personalità chiave per seguire l'interessante trasformazione del fenomeno "video" in relazione ai periodi storici.

Aernout Mik, *Territorium*, 1999, video. Projektraum Museum Ludwig, Colonia.
Matthew Barney, *Cremaster 5*, foto di produzione.

Dopo un lontano esordio giovanile come scultore, già dal 1973 Hill comincia a interessarsi alle allora emergenti caratteristiche e possibilità del mezzo elettronico, portando avanti una serie di riflessioni e variazioni sulle proprietà formali del video in opere come *Bathing*, *Bits* (1977) o *Windows* (1978). Nel passaggio a una fase più avanzata, con *Processual Video* (1980) e *Happenstance (part one of many parts)* (1982-1983), l'orientamento si sposta verso l'aspetto processuale, in un ambito di riflessione dove l'attenzione all'esperienza del linguaggio modella gli aspetti visivi che a loro volta si relazionano alle modalità grazie alle quali nasce ogni forma di linguaggio, secondo un modello di perfetta circolarità.
Nella seconda metà degli anni ottanta, Hill si spinge oltre approfondendo lo studio delle relazioni fra semantica e osservazione analitica. *Incidence of Catastrophe* (1987-1988) è un'approfondita e visionaria esplorazione sinestetica dei rapporti tra uno scritto di Maurice Blanchot e l'osservazione dell'apprendimento linguistico di un bambino.
Nell'utilizzo delle dinamiche fra immagine/suono, e fra spazio/tempo, Hill ha sviluppato un lavoro sempre più ricco e complesso sulle possibilità di riflessione insite nel video, che sono poi forme di "scrittura" con le immagini e i suoni. Visualizzando e incarnando le analisi post-strutturaliste sulle mutevoli relazioni fra il discorso, la scrittura e il linguaggio, egli ha elaborato un'articolata e magistrale riflessione che utilizza differenti codici visivi rifondendoli in un'opera unica. Tali rapporti tra le immagini e lo spazio che le circonda lo hanno poi spinto a creare installazioni sempre più ampie, talvolta riutilizzando opere preesistenti e ritrasformandole per il nuovo contesto.
Questa crescente attenzione al linguaggio e agli scenari di ricerca dell'immagine video trova una significativa ospitalità anche a Lione, con la terza edizione della Biennale d'Arte Contemporanea, curata da Thierry Prat, Thierry Raspail e Georges Rey. La rassegna internazionale opta per un'attenzione specificamente riservata alla tecnologia delle immagini in movimento. Fra gli artisti invitati si trovano Vito Acconci, Peter Campus, Claude Closky, Cheryl Donegan, Ken Feingold, Dan Graham, Marie-Ange Guilleminot, Ann Hamilton, Gary Hill, Pierre Huyghe, Fabrice Hybert, Joan Jonas, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Orlan, Tony Oursler, Philippe Parreno, Eric Rondepierre, Pierrick Sorin, Diana Thater, Bill Viola.
Dal dicembre 1995 al febbraio 1996, alla serie di grandi nomi storici internazionali s'affiancano nuove personalità che, nel volgere di poco tempo, diverranno i più significativi protagonisti dell'attuale rinnovamento linguistico, oltrepassando le strettoie di definizioni come videoinstallazione o multimediale: i loro nomi sono Huyghe, Parreno e Hybert.
Nel novembre 1995, si assiste al primo exploit dei "nuovi londinesi" in giro per il mondo (è anche il periodo della prima importante mostra passata da Minneapolis a Parigi, "Brilliant!"); la nuova serie del "The British Art Show", presentata a Manchester, espone lavori video di Douglas Gordon, Georgina Starr, Steve McQueen, Mark Wallinger, Jane e Louise Wilson, e film di Tacita Dean e Ceal Floyer. Queste presenze, già occasionalmente notate in mostre precedenti, rafforzano la sensazione che la nuova generazione d'artisti inglesi stia imponendosi anche grazie a un uso sensibilmente più sicuro e smaliziato delle nuove tecnologie dell'immagine, che non in passato; e valutando oggi l'assoluto rilievo conquistato a livello internazionale da simili prassi fortemente originali, non si può negare che il ruolo lasciato giocare agli audiovisivi da questi artisti in Inghilterra sia stato il degno contraltare alle immagini volutamente sensazionalistiche di molta nuova scultura e arte d'installazione.

I protagonisti degli ultimi dieci anni

È difficile tracciare un consuntivo degli anni più recenti. Come spesso avviene, la prima metà

della decade sembra aver piuttosto esaurito un ciclo storico, mentre dopo il 1995-1996 molte nuove tendenze sono prepotentemente emerse.
Se, da un lato, parte della ricerca video ha continuato a sviluppare produzioni legate all'elaborazione e al trattamento d'immagini astratte, enfatizzando l'aspetto di moderni e "tecnodelici" mandala, molti artisti hanno utilizzato invece il video nelle sue possibilità più semplici, quasi in reazione al dispiegamento di tecniche sofisticate create e impiegate negli anni di poco precedenti. Registrando gesti performativi e sequenze d'azioni, in un approccio semplice e spoglio, essenzializzato, neoconcettuale, il video è spesso utilizzato come mezzo, protesi corporea, per elaborare o sottolineare modalità d'azione o gestuali, in modo da prendere forma proprio nella dimensione reale, fisica, spesso quotidiana, circoscritta dalla ripresa e da un uso non invasivo del montaggio. In questa direzione già verso la prima metà degli anni novanta, rivalutando un uso di humour, giocosità, impiego di tecniche narrative, seppur frammentarie o discontinue, spesso deliberatamente low-tech, ma tenendo in considerazione anche l'interesse e il piacere dell'audience, lavori di artisti come Peggy Ahwesh, Alix Pearlstein, Cheryl Donegan, Alex Bag, Phyllis Baldino, Eric Duyckaerts, Peter Land, Annika Strōm, Zilla Leutenegger e molti altri ancora, hanno contribuito a rinnovare il panorama creativo del video su scala internazionale.

Liam Gillick, *Annlee you proposes*, 2000, Anna Sanders Films.

Dominique Gonzalez-Foerster, *Annlee in Anzen Zone*, 2000, Anna Sanders Films.

Philippe Parreno, *Anywhere out of the World*, 2000, Anna Sanders Films.

Approcci più "puri", dediti all'elaborazione di tecniche elettroniche e digitali, coadiuvati da un sempre più rilevante utilizzo dell'informatica applicata, la computer graphic, hanno visto notevoli sviluppi nell'opera d'artisti come l'australiano Peter Callas (Sydney, 1952). A partire dalla metà degli anni ottanta, Callas, interessato alle possibilità astratte e illusionistiche delle elaborazioni elettroniche, e grazie alla tecnologia del Fairlight CVI interfacciato con effetti digitali e immagini disegnate, ha sviluppato un crescente interesse per un lavoro che simuli un'idea di "paesaggi pluristratificati", in grado di superare le categorizzazioni esistenti per dirigersi verso visioni caleidoscopiche e disorientanti.
In tempi più recenti, con il progetto di *Lost in Translation*, Callas si è spinto a interrogare le implicazioni sottese all'uso sempre più massiccio delle tecnologie di rappresentazione legate alla costruzione di soggetti animati in 2D e in 3D, mediante la manipolazione di patrimoni iconografici del passato.
Lo stesso Bill Viola, dalla metà degli anni novanta, è stato attratto sempre più sensibilmente dalle possibilità tecnologiche in senso sottilmente spettacolare, ma in esplicito omaggio ed emulazione con la tradizione pittorica rinascimentale. I recenti cicli *The Passions* (2000), *Five Angels for the Millennium* (2001) e *Going Forth By Day* (2002) hanno rinnovato i fasti di un'arte che nel gioco figurativo mimetico trova la sua espressione più completa, lavorando sul senso dei dettagli, delle citazioni e dell'illusionismo.
Nel corso degli anni novanta, e soprattutto a partire dalla seconda metà del decennio, si fa strada anche una sensibilità in cui emergono tendenze certo più spettacolari, attente a una dimensione narrativa, reinterpretata diversamente volta per volta, ma allo stesso tempo anche esigenze "ambientali" che rileggono con spirito rinnovato il rapporto spaziale che la videoinstallazione intrattiene diegeticamente con i luoghi espositivi.
Autentica protagonista di tale sensibilità, e più ancora di un progetto in perenne trasformazione, è la svizzera Pipilotti Rist (Rheinthal, 1962), che da esordi più marcatamente influenzati da un linguaggio visivo e sonoro improntato a un'estetica da videoclip, è poi passata a più articolate e complesse installazioni dove un gusto maggiormente fisico, talvolta tattile, s'è accompagnato a un'esplorazione quasi onirica degli ambienti; in tempi più recenti il lavoro s'è come alleggerito privilegiando un andamento più fluttuante, mentale e quasi psichedelico che ha trovato felici, recentissime esperienze anche nel mondo (virtuale) del web.
In un senso più spettacolare, ma essenzialmente cinematografico, il californiano Doug Aitken (1968) o le sorelle Jane e Louise Wilson (1966) hanno esteso un interesse per ambienti suggestivi, fotografati e resi con vivida, presente e perfino illusionistica abilità, privilegiando il primo i salti, le discontinuità e la nervosità "elettrica" dei paesaggi deserti delle periferie suburbane o di grandi spazi naturali; e sottolineando le seconde la spettrale e desolata atmosfera di pur sempre affascinanti strutture architettoniche dismesse (come gli ex uffici della Stasi a Berlino o i centri d'addestramento per cosmonauti nell'ex Unione Sovietica): in immagini raggelate i videoambienti rimarcano climi opprimenti ed enigmatici, dove le tracce di antichi sistemi di potere sono consegnati oramai alla memoria e l'osservatore sembra procedere adottando uno sguardo da archeologo del sapere.
Basate spesso su una realtà apparentemente quotidiana, i lavori di Eija-Liisa Ahtila (Hämeenlinna, 1959) sviluppano linee narrative incentrate su personaggi, uomini, fanciulle e, soprattutto negli ultimi anni, donne di ogni giorno, colti nello spazio-tempo di ordinarie occupazioni. Ma questi personaggi principali, attentamente descritti nella loro complessa psicologia, si trovano gradualmente o improvvisamente in situazioni inspiegabili. Sembrano vivere all'interno di un interregno posto tra la realtà e la fantasia, come in una visione onirica, così che riesce difficile allo spettatore riconoscere se ci si trovi dinanzi a una proiezione di sogni e incubi, o se essi stiano davvero vivendo la propria vita, non solo

psichica, disturbata da forze incontrollabili. Negli anni più recenti, molti lavori di Eija-Liisa Ahtila quali *Consolation Service* (premiato alla Biennale di Venezia del 1999), *Today, Love Is a Treasure*, o il recente *The Wind*, hanno assunto un'affascinante quanto complessa forma che struttura le drammatiche narrazioni spesso su tre schermi simultanei, in modo da moltiplicare, come in un gioco di specchi, i rimandi incrociati fra sguardi, dettagli e azioni organizzate in un crescendo che oltrepassa decisamente le più immediate analogie filmiche. Come la stessa artista ha detto, tre sono gli elementi considerati come centrali nel suo lavoro: il modo in cui le immagini vengono costruite, la maniera in cui la narrazione si sviluppa e lo spazio fisico attraverso il quale l'opera è seguita.
Più complessa ancora la struttura del lavoro di Matthew Barney (San Francisco, 1967), che da un originario interesse per la performance e il video ha poi elaborato un work in progress altamente personale e visionario. Negli anni infatti, attraverso i suoi videofilm, le interazioni e le suggestioni di complesse mitologie personali si sono accumulate in una rete fitta di rimandi storici allusivi a fenomeni spazianti dalla cronaca nera a eccentriche figure di personaggi realmente esistiti, fino a inquietanti apparizioni zoomorfe e soprannaturali. Le notevoli capacità di progettazione e messa in scena dell'artista americano lo hanno spinto a ingrandire non solo la visione dei propri lavori ma anche i formati narrativi, finendo con l'adottare ritmi e dimensioni da *Gesamtkunstwerk* (l'ultimo *Cremaster* supera infatti le 3 ore di durata).
In Olanda, Aernout Mik (Groningen, 1962) ha con gli anni creato una serie di sempre più affascinanti e, al medesimo tempo, inquietanti videoinstallazioni che sembrano spesso imprigionare o condizionare anche l'osservatore, oltre ai protagonisti ritratti. Un'intelligente reinterpretazione di quel senso di instabilità e precarietà spesso presenti nella performance, comunicata grazie a un sapiente uso di attori e comparse nei video, si confronta con la presenza talvolta allarmante, talvolta oppressiva, di ambienti e architetture letti come enigmatici labirinti. In sequenze abilmente studiate e coreografate, i personaggi, anziani, donne, uomini, colti nella più disarmante prosaicità, vagano disorientati o sembrano attendere qualche misterioso cambiamento.
L'attività di Dominique Gonzalez-Foerster (Strasburgo, 1961) negli anni più recenti ha sviluppato (in sintonia con personalità quali Pierre Huyghe o Philippe Parreno) un'inedita capacità di lettura e analisi delle relazioni e delle interazioni fra dimensioni reali e fittizie, attraverso i legami che s'intrecciano fra architettura, urbanistica e sedimentazione di "vissuti" personali. Recentemente, proprio questa triade d'artisti amici ha sviluppato un interessante progetto multimediale sulle potenzialità legate alle affinità e interferenze tra industria dello spettacolo (cinema, musica, internet) e ricerca artistica, indagando un territorio nuovo e ambiguo legato alle possibili definizioni di cosa rappresenta un'identità (al di là delle leggi sul copyright). Il progetto nato da queste riflessioni, *No Ghost Just a Shell*, è stato innanzitutto sviluppato lungo l'arco di alcuni anni. Un personaggio di nome Annlee, regolarmente acquistato da una casa di produzione giapponese di animazioni commerciali, è stato offerto a una serie d'altri artisti, cui è stato "commissionato" dagli iniziatori (Parreno e Huyghe) di occuparsene per sviluppare una serie di possibili narrazioni. Ogni progetto realizzato con Annlee è così diventato un "capitolo nella storia d'un segno", che ha una "vita" in rapporto alle attività dei singoli artisti (Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Melik Ohanian, Pierre Joseph, François Curlet, Richard Phillips, Joe Scanlan e il team di grafici M/M, oltre agli iniziatori) e allo stesso tempo all'interno del progetto comune condiviso. Le misure di "prolungamento della vita", elaborate per il progetto *No Ghost Just a Shell*, per un'esistenza a tempo, virtuale e predeterminata commercialmente, ironizzano su pensieri di carattere quasi umanitario, verrebbe da dire "di principio", ma al contempo

testano i meccanismi economici coinvolti, permettendo a un semplice prodotto di consumo, grazie alle autonome condizioni di produzione artistica, una serie di possibilità d'esistenza al di fuori delle regole commerciali che l'avevano visto nascere.
Douglas Gordon (Glasgow, 1966) ha elaborato un utilizzo forte e imponente, spesso perfino aggressivo, del peso specifico delle immagini, molto spesso provenienti dalla storia del cinema o da filmati d'inizio secolo di carattere scientifico, dove alla rilettura di particolarità tecniche del medium video (ralenti, ingrandimenti, campionature in loop, sfasature suono-immagine) si unisce una ricerca sulla scultoreità, sulla plasticità monumentale dell'immagine in movimento; e non è un caso che quasi tutti i suoi lavori optino per una calibrata quanto essenziale ricontestualizzazione derivante da installazioni sapienti e spettacolari.
Un interesse per i risvolti spesso un po' noir o sinistri dei rimandi evocati, rende il giovane artista scozzese campione di uno humour solitario e inaspettato in grado di operare una ravvicinata quanto efficace "miopia analitica" (J.P. Rehm) sul corpo del film prescelto.
Affine nell'attitudine a considerare il vasto panorama dei materiali filmici e videopromozionali del passato come un terreno privilegiato di scavo e d'analisi, la giovane Candice Breitz (Johannesburg, 1972) in pochi anni ha rivelato un particolare talento visivo. Ripartendo dall'antica prassi del cut-up, ne ha estremizzate le caratteristiche creando brevissimi loop da registrazioni, per esempio, di famosi cantanti (*The Babel Series*, 1999) che diventano così la rappresentazione concentrata e surreale delle primordiali pulsioni umane d'espressione e d'apprendimento.
Il lavoro, che abitualmente è presentato in semplici monitor, riesce a condensare in quelli che sembrano comici o grotteschi farfugliamenti una lucida sintesi di limiti e possibilità dell'evento audio-comunicativo.

Douglas Gordon, *Left is right and right is wrong and left is wrong and right is right*, 1999, doppia proiezione DVD. New York, Gagosian Gallery.
Candice Breitz, *Babel Mirror*, 2000, still video su specchio di polistirene.

Nel caso di Gillian Wearing (Birmingham, 1963), l'occhio della videocamera registra puntualmente i momenti attentamente selezionati in cui l'intimità di una confessione (*Sacha & Mum*), la frontalità di uno sguardo (la celebre *One Hour Silence* dedicata a una brigata di vigili del fuoco) o l'intensità di un ritratto (i recenti cicli su homeless e alcolisti) diventano occasione per una ridefinizione dell'atto d'osservare e della posizione critica dell'osservatore, nonché del contesto espositivo. In anni recenti, l'attenzione portata verso condizioni esistenziali disperate, estreme, ha parallelamente dato origine ad ampie videoinstallazioni più ambientali.
Steve McQueen (Londra, 1969), in una produzione altamente controllata e distillata negli anni, ha radicalmente messo in crisi molte delle certezze e delle definizioni associate all'arte in video. L'approccio diretto, quasi fisico ma, allo stesso tempo, estremamente calibrato nell'interrogare le possibilità rappresentative offerte dal medium, affine a una prassi di marca concettuale, caratterizza lavori come *Bear* (1993), *Catch* (1997), *Drum Roll* (1998) o *Dead-Pan* (1999). Ma si può sottolineare che tutta la sua ricerca gli è valsa riconoscimenti internazionali e una stima che accomuna critici e studiosi di diversa estrazione: dal campo delle relazioni fra immagini e scultura ai *post-colonial studies*, passando per le riletture postconcettuali dell'utilizzo dei materiali video-filmici, ogni sua videoinstallazione mette in questione l'incrocio delle più varie discipline.
Egualmente, ma forse ancor più stratificata, l'attività del canadese Stan Douglas (Vancouver, 1960) che, dai lavori di fine anni ottanta, attentamente costruiti in un incrocio fra studi storici e socio-ambientali, contestuali ad analisi sui rapporti tra tecnologia e narrazione, è passato più recentemente a un'articolata elaborazione di macchine

(meta)narrative sfruttando nuove tecnologie informatiche per sviluppare opere apparentemente simili al cinema, dove però le elaborazioni dei *topoi* narrativi s'intrecciano continuamente senza approdare ad alcuna fine risolutoria, ma privilegiano l'analisi e la descrizione del processo comunicativo nel suo stesso farsi. In lavori come *Win, Place or Show* (1998) o *Journey Into Fear* (2002), particolari programmi informatici presiedono infatti a una rielaborazione e ricombinazione di un vastissimo catalogo di scene accuratamente predisposte. In *Setting*, ambientazione e rimandi socio-storici sono assai precisi ma i personaggi paiono emergere ogni volta da un limbo che sembra piuttosto l'odierna condizione di spaesamento esistenziale.

Posizioni dichiaratamente più militanti, dirette e immediatamente comunicative caratterizzano i lavori di una personalità quale la precocissima Sadie Benning che, nel volgere di poco più d'un decennio, ha realizzato rapidi quanto stringenti ritratti di "rrriot girls" animate da un rinnovato entusiasmo per il confronto diretto e la rivendicazione di una sessualità lesbica. Testi scritti a mano, collage, animazioni, super-8, pixel-vision e bassa definizione concorrono assieme nella vasta ed entusiasmante produzione di questa giovane artista statunitense.

Per concludere, una nota sulla situazione

Sadie Benning, *It Wasn't Love*, 1992. Video Data Bank, Chicago.

Stan Douglas, *Untitled* (Set for "Win, Place or Show"), 1998, particolare.

italiana: il decennio trascorso, a differenza degli anni ottanta, non ha più potuto contare su di una continuità e su di una presenza diffusa all'estero. La continua trasformazione della scena artistica internazionale, oltre che nazionale, ha visto eclissarsi molti degli importanti appuntamenti e festival che in passato avevano spesso agito da piattaforme di circolazione. Con la contrazione avutasi nei primi anni novanta subentra un forte rallentamento dei contatti. Più che di videoartisti, con gli anni a seguire, si è avuta sotto gli occhi l'affermazione di alcune generazioni di artisti plastici e visuali, interessati a sviluppare le proprie ricerche reinventando ogni volta mezzi e modalità d'uso del video. Partendo spesso da potenzialità e da interessi vicini a nuovi usi narrativi del mezzo, si sono avute interessanti e originali declinazioni soprattutto con personalità quali Grazia Toderi (Padova, 1963), dedita a raffinate investigazioni su sistemi celesti e su cicli di movimenti infiniti, perfetti, in un attento equilibrio fra memoria storica del video e nuove potenzialità; Eva Marisaldi (Bologna, 1966), particolarmente intensa nell'utilizzo di una videocamera situata in contesti molto diversi, ma con un'ottica quasi di "investigatrice" e documentatrice attenta e ricettiva alla dimensione privata e interiore; Alessandra Tesi (Bologna, 1969), via via attratta da valori sempre più fascinosamente astratti della luce-colore e dei suoi riflessi in ambienti spaziali all'aperto o chiusi; o ancora Ottonella Mocellin (Milano, 1966), nutrita di rimandi cinematografici e letterari, e sempre sensibile alle temperature emotive di anime in viaggio, in nervosa trasformazione interiore; Francesco Vezzoli (Brescia, 1971), interessato allo sviluppo di una serie di lavori in grado di mediare citazioni storiche e solida cultura figurativa, omaggi criptati a figure d'attori e attrici sul "viale del tramonto"; e infine Stefania Galegati (Bagnacavallo, 1973), progressivamente più coinvolta, con i recenti anni, a una ridefinizione dei diversi mezzi audiovisivi (video-digitale e cinema) verso una speciale attenzione al mondo reale e al complesso rapporto percettivo che intratteniamo con esso.

[1] M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, in *Vision and Visuality*, a cura di Hal Foster, Bay View Press, Seattle 1988, pp. 3-27. L'attuale sistema della visione risulta ancora essere improntato a un "cartesian perspectivalism" che solo in anni recenti è stato minato dall'erosione operata dalle possibilità offerte dai nuovi mezzi multimediali.
[2] Per un aggiornato ragguaglio sulle premesse tecnologiche sottese all'immagine video (analisi di concetti quali: elettronico, digitale, energia delle forme in movimento, spazio-tempo dell'immagine video) vedi A. Amaducci, *Segnali Video*, GS Editrice/InVideo, Milano 2000.
[3] S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione*, Costa&Nolan, Genova 1999, pp. 7-11. Il testo dimostra una singolare capacità di sintesi sulle implicazioni per così dire "ideologiche" sottese a ogni trasformazione occorsa nei primi quindici anni di storia della macchina-video.
[4] D. Hall e S.J. Fifer, *Complexities of an Art Form*, in *Illuminating Video*, a cura di D. Hall e S.J. Fifer, Aperture/BAVC, New York - San Francisco, 1990, pp. 13-27.
[5] J. Boomgard e B. Rutten, *Early days. Dutch video art in the 1970's*, in *The Magnetic Era. Video Art in the Netherlands*, Nai Publishers, Rotterdam 2003, pp. 16-49.
[6] G. Youngblood, *Expanded Cinema*, Dutton, New York 1969.
[7] M. Morse, *Video Installation Art: The Body, the Image and the Space-in-Between*, in *Illuminating Video* cit., pp. 153-167.
[8] G. Celant, *Off Media*, Dedalo Libri, Bari 1977, pp. 33-39.
[9] Estremamente esemplificativa già la presentazione posta sul primo numero: "Power is no longer measured in land, labour or capital, but by access to information and the means to disseminate.it" Raidcal Software, Issue # 1.
[10] La lista sarebbe davvero lunga, ma accludo alcuni testi più generali come la serie di pubblicazioni iconograficamente lussuose edite da Phaidon Press, Londra (nella collana "Themes and Movements"): *Art and Feminism*, a cura di Helena Reckitt; *Arte Povera*, a cura di Carolyn Christov-Bokargievi; *The Artist's Body*, a cura di Tracey Warr e Amelia Jones; *Conceptual Art*, a cura di Peter Osborne; *Land and Environmental Art*, a cura di Jeffrey Kastner; per le ricerche di body art e performance, essenziale il catalogo *Out of Actions* a cura di P. Schimmel e K. Stiles, MoCA, Los Angeles 1998, con relative bibliografie generali e per singolo artista; in Francia, AA.VV., *Hors Limites: l'art et la vie 1952-1994*, Centre Pompidou, Paris 1994, e AA.VV., *L'art au corps*, MAC, Marseille 1996.
[11] R. Krauss, *Video: The Aesthetic of Narcissism*, in "October", I, primavera 1976.
[12] G. Celant, *op. cit.*, pp. 61-63.
[13] A. Cestelli Guidi, *La "documenta" di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*, Costa&Nolan, Milano 1997, pp. 75-93.
[14] Citazione dal testo di presentazione di Max Almy contenuto in: D. Mignot (a cura di), *Het Lumineuze Beeld/The Luminous Image*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1984.

ULTIME TENDENZE DEGLI ANNI '90

di Giorgio Verzotti

Anni novanta

Nel 1996 lo spirito degli anni novanta è ormai dispiegato, si distingue già decisamente dall'epoca precedente, prelude agli sviluppi futuri. Nel 1996 Felix Gonzalez-Torres muore di AIDS, e il decennio perde la sua figura più emblematica, quella che da sola basterebbe a far comprendere un rivolgimento epocale, le nuove necessità in campo culturale, sociale, di costume. Gonzalez-Torres è stato un personaggio chiave per come ha saputo parlare dell'esistenza attraverso un linguaggio nuovo, o per lo meno mai tentato in arte. E la novità dipende dalla semplicità dei mezzi, dalla loro vicinanza ai luoghi e ai tempi della vita quotidiana. Un mucchio di caramelle, o di Baci Perugina, collocati in un angolo in una quantità pari al peso del corpo del suo compagno, o di se stesso, costituiscono un fatto scultoreo

minimo, su cui lo spettatore può intervenire nel modo più diretto e gratificante che esista, mangiando le caramelle o i cioccolatini. In questo semplice atto di socializzazione c'è un pathos quasi religioso ("prendete e mangiate, questo è il mio corpo"), che appare quanto mai appropriato per accompagnare il pensiero della morte, un pensiero che si fa non tragico, ma fonte di atti di affettività verso l'altro.
L'affettività attraversa come una corrente psicologica fortissima tutto il lavoro di Gonzalez-Torres. L'artista è stato un maestro nel far assumere agli oggetti più comuni significati nuovi e toccanti, come la coppia di orologi da muro che, l'uno accanto all'altro, marciano in perfetto accordo, segnando la stessa ora, gli stessi minuti e secondi. Immagine della perfetta concordia amorosa. Eppure, uno dei due orologi è destinato, presto o tardi, a rallentare, a sfasare la sincronia, e poi a fermarsi, come succede a tutti i meccanismi, e a ogni esistenza...
Attraverso l'affettività, negli anni novanta l'arte contemporanea smette di sognare e si rivolge di nuovo alla realtà per come essa viene colta dall'esistenza di ciascuno, la descrive e ne produce una critica. Ma prima cos'era accaduto?
Gli anni novanta cominciano a metà del decennio precedente, quando nel mondo occidentale entra in crisi l'estetica postmoderna, il pensiero performativo, che teorizza l'impossibilità per il lavoro culturale di una presa diretta sul mondo poiché questo si era detto scomparso, eclissato dietro la precessione dei simulacri.
Tale rivolgimento in arte significa l'allontanamento dai presupposti teorici e dalle scelte linguistiche del cosiddetto neoespressionismo (italiano, tedesco, statunitense, un vero nuovo International Style), che poneva al centro dell'operare artistico il soggetto creatore e il suo mondo interiore (unico referente, se quello esterno non c'è più...).
Dalla metà degli anni ottanta vengono alla ribalta ricerche fino a quel momento considerate minori, o si affacciano protagonisti affatto nuovi, che pongono al centro dell'operare non l'eroismo del soggetto espressivo ma la sua dialettica di lotta con le realtà che lo condizionano. Essendo questi condizionamenti, per prima cosa, di ordine linguistico, non stupisce che gli artisti adottino ogni tipo di mezzo espressivo, dalla fotografia all'installazione oggettuale, a scapito della centralità della pittura, protagonista degli anni ottanta.
Fra le figure di spicco di questo momento, Jeff Koons ha segnato il momento del passaggio da un'epoca all'altra con la radicalità delle sue scelte di poetica. Il "nodo" teorico cui ha fatto fronte si potrebbe riassumere così: se la realtà si eclissa nello spettacolo di se stessa, tanto vale usare lo spettacolo e fare funzionare gli effetti di realtà che produce. In causa c'è la possibilità stessa di costruire una nuova teoria della soggettività, passata però al vaglio del suo rapporto con l'oggetto, vale a dire messa a confronto con la fonte primaria della sua alienazione. Con i suoi primi lavori, Koons ha trasformato la sua ricerca e la sua stessa vita in spettacolo, approfittando delle seduzioni del kitsch fino a scegliere, dello spettacolo, la variante pornografica, forse a causa della mitologia apparentemente democratica e trasgressiva che questa veicola.
Non si è mai capito fino a che punto il suo rapporto con la pornostar Ilona Staller, dal matrimonio al divorzio, faccia parte della realtà o della finzione. Esso arriva comunque ai media, e in questo senso la fusione arte-vita su cui l'artista ha lavorato ha funzionato perfettamente. Quel che resta di significativo in Koons sono le icone del sé sottoposto al processo di estatica trasfigurazione in merce. Insieme alle fotografie con Ilona, tra l'altro realizzate da un vero filmmaker porno, può valere per tutti lo splendido busto in marmo bianco col quale l'artista si ritrae colto in un sorriso di evidente autocompiacimento.
La fusione di arte e vita è la quintessenza dell'utopia innestata dal modernismo in arte,

e molti degli artisti attivi dalla metà degli anni ottanta si rifanno a diverse ipoteche ideologiche moderniste, significate in determinate e riconoscibili procedure linguistiche.
La pittura astratto-geometrica o monocroma, di ascendenza mentale, fredda, o costruttiva, contrapposta al lirismo immaginifico del neoespressionismo, prende per esempio piede al punto da costituire una tendenza, identificata per un certo periodo col termine di neo-geo, improprio ma indicativo come tutti gli "ismi" della storia dell'arte, e creata per descrivere il lavoro di Peter Halley negli Stati Uniti o Helmut Federle in Europa.
La ripresa di cui parliamo ha un tono polemico, mette a confronto quelle originarie istanze con l'ineffettualità politica o l'effettualità puramente formale in cui si sono storicamente risolte. Halley con i suoi rettangoli connessi da intrichi di linee in realtà descrive un universo concentrazionario che allude a un tempo allo schema dei microprocessori dei computer quanto alla topografia dei nostri spazi urbani. John Armleder crea installazioni usando tele dipinte ed elementi d'arredo per inscenare l'epopea negativa della grande astrazione, divenuta un sistema di segni vuoti e parificati ad altri di non nobile origine.

Felix Gonzalez-Torres, *Untitled*, 1991. New York, Felix Gonzalez-Torres Foundation.

In un'epoca che ha perso il senso della storia questa ricompare come cliché nostalgico, come dice esplicitamente Bertrand Lavier quando ricopre oggetti comuni di dense pennellate materiche dello stesso colore dell'oggetto considerato, nell'intento di desacralizzare la pennellata tormentata di Van Gogh.
Un'altra importante ripresa critica, distanziante, dell'astrattismo storico proviene da Rosemarie Trockel. La sua produzione più tipica è stata costituita da lavori a maglia di lana stesi su telaio, come quadri, e recanti i motivi stilizzati tipici dell'abbigliamento fatto a mano. Quei motivi decorativi che la creatività femminile relegata nell'ambito domestico ha prodotto vengono così proposti nei loro autonomi valori formali.
Su altri versanti, gli artisti richiamano i moduli visivi del minimalismo americano per discuterne i presupposti di assolutezza.
Heimo Zoberning propone un rovescio auto-denigratorio di tali presupposti nella spugna imbevuta di colore ed esposta come bassorilievo, nello specchio frantumato o nell'insieme scultoreo di comuni scatoloni dipinti di smalto nero. I lavori monocromi di Rudolf Stingel sono stesure uniformi di colore su cui viene applicato un velo di tulle e su cui a sua volta viene spruzzata della vernice color argento. Quando il velo viene tolto l'opera si trova a consistere in questa meccanicità e nelle aleatorietà che la superficie reca, nelle tracce lasciate dall'atto di asporto della pellicola che la ricopriva. Chiara Dynys si appropria dei moduli minimalisti per volgere quel testo di verità autoreferenziale in dispositivo di finzione. I suoi insiemi di bassorilievi geometrici irregolari valgono come progetti di spazialità non razionalmente abitabili, e aprono al gioco degli inganni percettivi. Simili per formato, uguali per colore, sembrano anche realizzati nella stessa sostanza e sono invece sequenze di materiali diversi, "artistici" e non, l'uno mimetizzato nell'altro.
La metà degli anni ottanta ridiscute, per così dire, gli assoluti e l'idealismo che li accompagna, ponendo l'estrema relatività del reale, nei suoi molteplici e ingannevoli aspetti, come terreno di confronto e verifica. Non a caso in arte emerge un interesse particolare volto al mondo degli oggetti, colti proprio nel loro "peso" di fenomeni della realtà più consuetudinaria, dunque assolutamente opposti all'universo ideale dei concetti. L'oggetto veicola un intento umanistico, quasi di salvazione della merce dal suo destino di morte per via di consumo, o al contrario sottolinea nel gadget, scelto in quanto perfettamente funzionante, il valore anti-umanistico (alienante) di feticcio.
Nel primo caso si può contemplare il grande momento della scultura inglese di Tony Cragg, Bill Woodrow, Julian Opie. I pezzi di plastica colorata trovati nelle discariche da Cragg sono a un tempo una poetica dell'oggetto trovato e una ricerca di immagine, quella che la loro sapiente disposizione a parete o a terra conforma e rende leggibile. La rinascita del rottame in veste di opera d'arte avviene così grazie alla riconoscibilità di una forma già fortemente connotata, legata a un senso comune. Nelle sue prime opere, Opie combina scultura e pittura per giungere a sintesi di senso non lontane da questo: l'artista lavora con fogli di acciaio molto sottili e manipolabili con i quali crea simulacri di oggetti riconoscibili dal segno e dal colore pittorico con cui ricopre i suoi manufatti. Questi artisti non aspirano al primario come i loro predecessori, in testa Richard Long, e operano consapevolmente nel mondo dell'artificio. La scultura inglese di questi anni tuttavia ripropone il tratto distintivo, il tocco d'artista che vivifica la materia in un afflato appunto umanistico che non si troverà più nell'arte successiva.
Gli oggetti di Haim Steinbach, del già citato Lavier o di Guillaume Bijl non sono rottami o rifiuti ma prodotti freschi di shopping, esposti dagli artisti nelle stesse modalità con cui in un grande magazzino si fa mostra delle merci. Steinbach ha fatto della mensola su cui sono esposti insiemi di oggetti la sua cifra stilistica, dove l'assetto geometrico della mensola

Bertrand Lavier, installazione alla mostra personale presso il Castello di Rivoli, Torino, 1996.
Jeff Koons, installazione alla mostra "Post Human", Castello di Rivoli, Torino, 1992.

stessa evoca ancora una volta, per trasgredirla, l'autoreferenzialità delle forme pure minimaliste. È proprio la cura formale posta nella realizzazione del supporto che fa degli oggetti prescelti altrettanti emblemi, relativi alle diverse modalità delle nostre relazioni col reale. L'opera ha infatti sempre un valore fortemente connotante, indicativo di un ambiente sociale, di uno stile di vita tipico e riconoscibile. D'altra parte, l'enfatizzazione a cui sono sottoposti gli oggetti grazie al fatto di essere esibiti sottolinea la trasfigurazione che quell'ambiente sociale induce in essi, la trasformazione da elementi d'uso in gadget, vale a dire in feticci. Le mensole di Steinbach come gli espositori di Bijl o le bacheche del primo Koons non fanno che tematizzare i meccanismi di attribuzione di valore più invalsi nel sociale confrontandoli con quelli del sistema dell'arte.
Si tratta anche qui di praticare una riflessione profonda sul rapporto arte-vita, senza però lasciare incriticata la seconda categoria di questa dialettica, senza cioè interpretare la "vita" idealisticamente, come un territorio libero e incondizionato.
Una portata fondamentale dell'arte degli anni novanta, di cui troviamo qui le premesse, è proprio l'assunzione dell'esistenza come una dimensione problematica, attraversata da dinamiche alienanti, bisognosa di "liberazione" tanto quanto l'arte intesa come disciplina separata.
Charles Ray, artista attivo dall'inizio degli anni settanta ma "riscoperto" solo grazie all'edizione 1992 di Documenta a Kassel, va proprio in questa direzione. Alla disincarnazione del minimalismo contrappone la corporeità, come succede con le sculture geometriche in metallo che per essere complete necessitano di contenere corpi umani, quindi con un intento decisamente parodistico. L'artista oppone al rigore geometrico le aleatorietà della vita, a sua volta considerata come un orizzonte problematico: la presenza dei manichini da vetrina nella sua opera veicola l'idea di un corpo riprodotto sotto le vesti di gadget consumistico, dove l'identità diviene riflesso speculare iperrealista, cioè immagine convenzionale. Inoltre, l'esperienza della vita è descritta come una fonte inesauribile di inganni percettivi, di trappole logiche, di proporzioni falsate.
È il caso dei famosi tavoli su cui sono posati oggetti che ruotano a una lentezza quasi impercettibile, o del grande cubo nero che è in realtà un contenitore trasparente di inchiostro, o dell'ormai famoso *Family Romance*, 1993, un insieme di manichini che asseconda il senso comune fino a volgerlo in paradosso, parificando nelle proporzioni i corpi nudi dei genitori a quelli dei bambini che tengono per mano.
Katharina Fritsch ci ha dato ulteriori esempi illuminanti in questo senso. L'artista non si appropria degli oggetti che espone, ma li ricostruisce integralmente. Essi appartengono in genere alla vita quotidiana, ma la loro riformulazione non si limita a ri-estetizzare la realtà, come accadeva a partire da movimenti come Arts & Crafts, a cui Fritsch si richiama esplicitamente. Piuttosto, il suo intento sembra uguagliare quello di Ray nel diffondere un senso di inquietudine disturbante. Ciò è ottenuto con accorgimenti quali la ripetizione delle immagini o il mutamento della loro scala. È il caso delle piccole statue gialle della Madonna esposte in quantità abnormi su speciali espositori, o dell'impressionante cerchio di giganteschi topi neri che sembrano pronti ad aggredire chiunque si avvicini.
Un simile intento analitico e disalienante, che fa ricorso ai feticci per sottolineare il loro ricorrere continuo nell'esperienza del reale (e per indicare strategie di salvazione), ricorre anche in molto lavoro fotografico, che caratterizza gli anni novanta nel senso di quell'apertura ai mezzi espressivi più diversi di cui parlavamo, e che ancora dalla seconda metà degli ottanta si impone con la forza di una svolta.
Con il declino del neoespressionismo in effetti sorgono istanze che recuperano una continuità con le tendenze degli anni settanta, con particolare attenzione all'autoriflessione dell'arte concettuale colta nelle sue valenze di ordine ideologico-politico e alle espressioni comportamentali, sempre portatrici di dissenso. Non a caso in quest'epoca vengono rivalutati artisti attivi da decenni ma sottovalutati come Adrian Piper, Yayoi Kusama, David Hammons, Carolrama, per non parlare di Louise Bourgeois che "esordisce" a settant'anni.
L'arte in questi casi non rinuncia alle poetiche dell'immagine, scegliendo le icone di origine massmediale che non evitano di essere riconoscibili, belle e seducenti, ma che servono per decostruire gli statuti della rappresentazione. È sul piano del messaggio che gli artisti intervengono, ponendo però il messaggio come problema e anzi problematizzando ogni elemento della comunicazione, i referenti, i destinatari, i mezzi.
La fotografia allora risulta davvero centrale in quanto costituisce il mezzo su cui maggiormente i media si basano e quello più adatto alla loro analisi dall'interno dei loro stessi protocolli espressivi. Fra tutti i molti artisti impegnati in questo ambito, Cindy Sherman è stata forse la più significativa in quanto, lavorando agli stereotipi, ha posto con radicalità la questione del soggetto che va ricercato fra essi, identificandolo nella donna. La Sherman si impossessa quindi degli stereotipi e con progressivi slittamenti verso l'ambiguità sposta la fotografia del corpo femminile sul piano della realtà costruita, fortemente teatralizzata.
Con adeguati travestimenti l'artista dà vita ad autoritratti fittizi, totalmente calati in una dimensione "fictional" sempre più disturbata. Il travestimento infatti diviene da ambiguo grottesco, deformante, autoderisorio, ripugnante via via che il lavoro si sviluppa.
A questo versante espressivo della fotografia fa poi riscontro una tendenza al realismo e alla neutralità dello stile, che sottintende comunque un intento critico nei confronti del contesto che si illustra e autoriflessivo nei confronti del linguaggio che si adotta. È il caso di Jeff Wall da un lato o della nuova fotografia tedesca dall'altro, con le opere di Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky o Candida Höfer: ambedue queste possibilità estreme della fotografia saranno rappresentate nel corso degli anni novanta.
Sul piano dei linguaggi in effetti si può parlare in quest'epoca di un recupero dello spirito anti-individualistico, antieroico degli anni settanta, nel cui ambito sparisce il tratto distintivo come elemento retorico qualificante dell'opera d'arte in quanto identifica una soggettività unica e irripetibile.
Stefano Arienti lo dimostra esemplarmente. L'artista si è distinto per il riuso di immagini preesistenti, in gran parte legate alla storia dell'arte moderna, e per lo spirito ludico, sdrammatizzato o ironico con cui lo attua. Con un atteggiamento vagamente derisorio infatti l'artista interviene su riproduzioni di pitture di Corot o Monet, già trasformate in poster o in carte da parati, o sui ritratti dei divi del rock e del cinema, e vi applica frammenti di pongo colorato o tessere di puzzle, perfora i contorni delle immagini in modo che siano leggibili dal retro della riproduzione o ancora ne cancella o deforma determinati particolari con l'uso di gomme da cartoleria su carta patinata. Utilizza anche diapositive e ne modifica le immagini con tagli e bruciature. Manifestando questa sorta di ambivalente attrazione per l'immagine, Arienti anticipa procedure che saranno tipiche di molta arte degli anni novanta, basate sull'assenza di pathos individuale, su atti di rielaborazione di icone preesistenti, su processi creativi molto semplici e facilmente imitabili, vale a dire ampiamente socializzabili.
A dire il vero, fin dall'inizio del decennio si fronteggiano, all'interno del sistema dell'arte, due diversi atteggiamenti, due modalità di essere artisti che emergono proprio nel confronto fra le procedure espressive, e nello spirito che le motiva.
Ci sono due anime che si esprimono, e che radicalizzano le contraddizioni vissute fino

a quel momento dal lavoro artistico nel mondo occidentale, generate dal rapporto che l'arte necessariamente intesse con il mercato e con il sistema delle informazioni.
La posta in gioco è competere con questo sistema e con la sua pervasività, di saperne sempre leggere criticamente i risvolti ideologici, come abbiamo visto fare con la generazione di Sherman o di Steinbach.
Allora, da un lato l'arte intende marcare una differenza, e assume mezzi espressivi totalmente altri da quelli tipici delle informazioni, per veicolare messaggi alternativi se non contrastanti. Dall'altro lato, molti artisti vogliono invece adottare le modalità di comunicazione del sistema massmediale nell'intento di far emergere messaggi apparentemente omologati, in realtà portatori di istanze diverse. Il caso più significativo di quest'ultimo intento è senz'altro rappresentato dai video di Matthew Barney, composti nel ciclo denominato *Cremaster*, dove l'artista, provvisto di mezzi tecnici e di finanziamenti come nessun altro prima di lui, costruisce un'epopea, ambigua quanto possente per visionarietà, che parla della nascita degli Stati Uniti usando metafore sessuali. L'artista propone una sorta di videoarte molto particolare, che guarda dichiaratamente al cinema, di cui però stravolge i ritmi narrativi per via di ripetizioni ossessive delle sequenze e per la lentezza dei tempi.
Nel corso del decennio assurge comunque a piena maturità espressiva e gode di un successo che travalica il mondo pur sempre ristretto degli intenditori d'arte molta videoarte a tecnologia avanzata, che accoppiata alle elaborazioni del computer diventa il segno distintivo dell'epoca. Artisti come Bill Viola, Gary Hill, Mariko Mori propongono videoinstallazioni talmente complesse che sembrano voler gareggiare, fatte le dovute proporzioni, con il cinema degli effetti speciali nella ricerca dell'esito spettacolare.
Al di là delle intenzioni degli artisti, i cui messaggi intendono andare oltre il mero spettacolo, il plexiglas di Mori che reagisce alla rifrazione della luce come fosse vetro grazie all'impiego di invenzioni brevettate all'uopo, le proiezioni sonore e visive di Hill che colgono di sorpresa lo spettatore perché sapientemente articolate su timer, il grande fuoco e la cascata d'acqua che inghiottono simultaneamente il personaggio di Viola sdoppiato in veste di strano guru o le sue recenti riprese al rallentatore presuppongono che l'arte diventi espressione di un sapere specialistico, conosciuto e governato da pochi, e atto a esprimere una propria magniloquenza capace di assoggettare un pubblico per lo più sprovvisto degli strumenti atti a criticarlo.
L'arte insomma non è più una disciplina facilmente socializzabile come era nel corso degli anni sessanta e settanta, coerentemente con quelle posizioni democratizzanti e utopistiche, dove l'intento dell'artista, da Beuys a LeWitt, diventava indirettamente didattico.
A tutto questo si oppone, negli anni novanta, una tensione diversa, opposta, che quelle utopie le rivisita e che apre a contributi di implicita disponibilità alla comprensione piena da parte del pubblico e di esplicito suo diretto coinvolgimento emotivo e talvolta fisico.
Alla ricchezza e ricercatezza dei mezzi tecnici si oppone la povertà dei medesimi, e la loro piena disponibilità nella sfera comune dell'esperienza quotidiana. Così opera Gabriel Orozco: una figura di cerchio ottenuto ruotando con una bicicletta da una pozzanghera all'altra, l'impronta del respiro lasciata sul legno lucido di un pianoforte sono altrettante forme generate da atti minimali e strettamente legati all'esistenza

Matthew Barney, *Cremaster 3, Richard Serra come Hiram Abiff*, 2002. New York, Barbara Gladstone Gallery.
a sinistra: **Grazia Toderi**, *Zuppa dell'immortalità e luce improvvisa*, 1995, Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier.

organica, destinati a scomparire in un tempo brevissimo che l'artista ferma con la ripresa fotografica. Il suo lavoro con gli oggetti ha lo stesso carattere di effimera manifestazione di un'intuizione capace di cogliere nelle sculture così create suggestioni poetiche e aspetti simbolici. Una scatola per le scarpe presentata in quanto tale, una sfera di creta fresca che contiene i materiali che incontra nel suo rotolare, i tubi di cartone per contenere i poster disposti in strutture geometriche assumono il valore di veicoli per relazioni, di significati da scambiare con la comunità.
Forse una posizione estrema in questa tensione alla semplicità, e quindi alla immediata fragranza dell'immagine proposta o del gesto che la produce è toccata dalle operazioni di Oleg Kulik o di Martin Creed. Il primo usa presentarsi nelle occasioni espositive in veste di performer, nudo e a quattro zampe e latrare, mordere e comunque "comportarsi" come un cane nei confronti dei visitatori, davanti ai quali appare spesso al guinzaglio, accompagnato da un partner. Il secondo, giunto alla notorietà anche grazie a un recente Turner Prize ottenuto non senza polemiche, presenta come evento scultoreo un foglio di carta bianco in formato A4 accartocciato ed esposto su un piedistallo.
Ma anche mezzi tecnici quali fotografia e video possono essere usati con semplicità, e i risultati essere altamente suggestivi, senza spossessare lo spettatore della capacità di comprenderli anche nel suo processo di realizzazione, ideale e materiale.
I video di Grazia Toderi si basano su una ripresa a camera fissa, su un'unica immagine e una temporalità continua o ciclica. Il getto di una doccia sopra un vaso di fiori, o quello di un rubinetto aperto sopra due bicchieri contenenti la danza di due piccole foglie, il gesto ripetuto di aprire un ombrello, a fatica dato l'attrito dell'acqua della piscina in cui

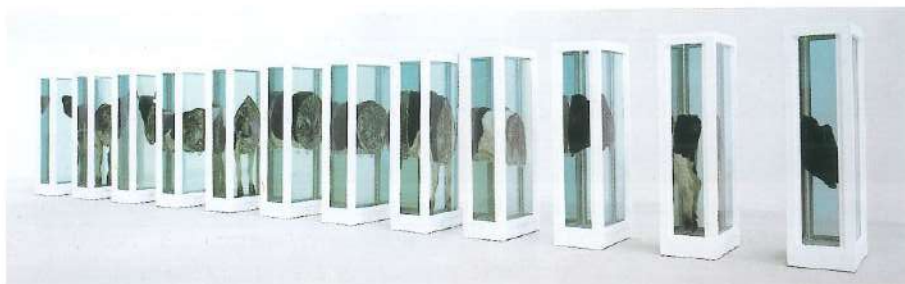
l'artista si è fatta calare, o il tempo fisso di un'immagine che ruota su se stessa, come nei video più recenti che riprendono teatri all'italiana o stadi sportivi, sono tutte immagini che esercitano un'attrazione ipnotica. Così l'immagine stessa trascende il suo essere legata al quotidiano o comunque all'esperienza comune e la allaccia all'idea di infinito, o di cosmo. Nelle opere della Toderi, anche quelle più recenti e complesse, il lavoro di post-produzione si limita a interventi di correzione o di cancellazione dell'immagine tramite il computer, ed è proprio questa evidente semplicità che costituisce il maggior fascino delle opere. La stessa semplicità si trova nel montaggio delle riprese video di Alessandra Tesi, quando si unisce ai pompieri di Parigi nelle loro esercitazioni in città, o quando riprende le luci in movimento di un flipper registrando in tempo reale anche i rumori della strada in cui la ripresa avviene. Le fotografie di Wolfgang Tillmans sono semplici, soprattutto se pensate in contrapposizione alla grandiosità delle vedute di Struth o Gursky, in termini di scelta dei soggetti, dimensioni della fotografia e di complessità dei processi di stampa. Tillmans fotografa brani di realtà che incontra nella sua vita, ritratti di amici, paesaggi, oggetti, e li stampa con la tecnica del getto di inchiostro nei formati più diversi, fino a misure enormi, quasi sempre senza bisogno di cornice. Questa prima scelta, che sottrae magniloquenza alla fotografia, si combina con la modalità di esposizione più tipica di Tillmans, quella che lo spinge a presentare le opere in grandi insiemi di fotografie applicate alla parete con la più ampia libertà di impaginazione. Mentre infonde energia nello spazio, costellandolo di multiformi punti focali, l'artista sottrae così enfasi all'immagine unica, anche perché esaspera l'inesausta riproducibilità del prodotto fotografico.
Se molti fotografi contemporanei si cimentano con il tema del sublime, dai già citati

Wolfgang Tillmans, *K5*, 1997.

Nan Goldin, *Nan and Brian in Bed*, New York City, 1983.

Eva Marisaldi, veduta della mostra "Accampamenti", 1999. Brescia, Galleria Massimo Minnini.

Gursky e Struth ai paesaggi montani di Walter Niedermayr, l'attenzione alla vita quotidiana imparenta Tillmans ad altri artisti che nelle immagini fermate con la fotografia o il video ricercano segni capaci di connotare determinati stili di vita. Va segnalato, come precedente immediato, il duo Peter Fischli e David Weiss, che da sempre adottano il *commonsense* come territorio privilegiato di indagine. Se il famoso film *Der Lauf der Dinge* (1985-1987) ci mostra una catastrofe comicamente spettacolare, con le reazioni a catena giocate sulla perdita di equilibrio, l'accumulo e lo scarico violento di energia nelle relazioni fra oggetti ed elementi, con un ampio ciclo di fotografie dai fulgidi colori gli artisti costruiscono poi una vera enciclopedia del luogo comune, proponendo, sia in mostre che in pubblicazioni, paesaggi innevati, visioni notturne di città, arredi di hotel postmoderni e altri soggetti sospesi fra l'esotismo e il kitsch. Una simile fantasmagoria del banale appare nelle videoinstallazioni, dove attraverso un gran numero di monitor scorrono sotto i nostri occhi eventi quali una seduta dal dentista, il lavoro di uno spazzaneve o quello di una macchina che produce tiramisù, o gli spostamenti di un gatto in un giardino.
Anche Pipilotti Rist sdrammatizza l'aura che la videoarte ha assunto recentemente con le robuste dosi di ironia che innesta nelle sue immagini, spesso non prive di sensualità costituendosi come indagini sul suo stesso corpo. *Sip My Ocean* (1996) è una doppia proiezione, posta all'angolo dello spazio, dove una ininterrotta ripresa ci mostra un paesaggio sottomarino non proprio incontaminato, mentre la voce dell'artista canticchia una canzone rock, con tono alternativamente dolce e aggressivo e con un effetto decisamente comico.
Se non la stessa ironia, di certo lo stesso approccio semplificato al mezzo tecnico è riscontrabile anche in Sam Taylor-Wood o Gillian Wearing.
Qui la semplicità nell'uso del mezzo diventa evidenza della sua costruzione, e anche

i dispositivi di straniamento adottati vengono presto dichiarati nel corso della narrazione. In *Sacha and Mum* del 1996 Wearing ci mostra le interazioni fisiche reciproche fra una donna più anziana e una più giovane, due attrici che recitano la parte di madre e figlia. Le azioni decisamente strane, a metà fra le manifestazioni di affetto e la violenza vera e propria, sono rese ancor più inquietanti dal procedimento adottato dall'artista, quello di mostrare il filmato al contrario.
La proiezione multipla, separata in sequenze distinte e simultanee, è un dispositivo adottato da Taylor-Wood per costruire le micronarrazioni che sono alla base dei suoi video. La narratività è solo potenziale, e spetta all'osservatore collegare logicamente le diverse sequenze, dove però appaiono gli stessi personaggi in diversi momenti o gli stessi ambienti, nel senso che l'artista dissemina l'opera di spunti (una conversazione al ristorante, una serata fra amici...) perché questa narrazione si esplichi.
Questa strategia accomuna molto lavoro artistico degli anni novanta. Diversi artisti adottano infatti strutture di tipo narrativo, le loro opere fanno sentire il bisogno di narrare, di raccontare una storia che è spesso autobiografica, come un'esigenza dei nostri tempi. Anche questa tensione denota il bisogno degli artisti di ricollegarsi alla realtà, di poterla

Damien Hirst, *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything*, 1996.
Rirkrit Tiravanija, *Untitled*, 1994.

testimoniare tramite un racconto che giunga, attraverso un forte coinvolgimento emotivo, al pubblico più vasto. Gli anni novanta non a caso hanno visto approdare al successo internazionale un'artista come Nan Goldin, che ha esordito alla fine degli anni settanta, e che solo ora giunge al pieno riconoscimento.
Come per Gonzalez-Torres, anche per Goldin il vissuto, e in particolare la rete di relazioni affettive che lega l'artista al suo esterno, sono il tema predominante del lavoro. Il mezzo fotografico nel suo caso registra i momenti salienti della sua stessa esistenza in una sorta di autobiografia visiva che non esclude gli aspetti negativi e i momenti drammatici. Rivolgendo l'attenzione a se stessa e alle persone che compongono l'ambiente in cui vive e lavora quotidianamente, la Goldin ci restituisce da un lato immagini di forte impatto emotivo e dall'altro le figure che compongono un grande affresco sociale. Le sue fotografie, realizzate senza eccessiva attenzione alla perfezione tecnica ma badando piuttosto all'espressività, descrivono quasi in presa diretta, giorno per giorno, gli stili di vita di una comunità. La stessa familiarità nel rapporto fra l'artista e il microcosmo di cui diventa la narratrice si trova nelle sequenze di diapositive, variate costantemente di numero col passare del tempo, accompagnate da musiche, che l'artista ha dedicato a diversi temi sempre attinenti i rapporti interpersonali, affettivi, sessuali, prima fra tutte la famosa *The Ballad of Sexual Dependency* iniziata nel 1981.
Anche Beat Streuli presenta fotografie, video e proiezioni di diapositive, e anche per lui l'opera diventa lo stimolo di eventuali, infinite possibili narrazioni.
L'artista si rivolge alla folla anonima che si incontra nelle strade delle grandi città. Streuli ne registra la presenza attraverso i gesti più normali, privi di particolare significato, come aspettare al semaforo, parlare al telefono o semplicemente camminare. Le immagini sono pensate spesso come sequenze di due o tre elementi, che danno vita a una consequenzialità, mentre nei video l'artista interviene sul tempo reale, lasciando che la camera registri per un tempo stabilito tutto ciò che avviene lungo la porzione di marciapiede o di via cittadina inquadrati.
Dominique Gonzalez-Foerster invece allestisce veri e propri ambienti, fatti di oggetti e arredi legati alla memoria di particolari momenti della propria esistenza, o di quella delle persone che coinvolge nella concezione dell'opera, che possono essere vissuti come paradigmatici di una generazione o di un ambiente sociale (gli anni settanta dell'impegno politico, l'inizio di una terapia psicanalitica...).
Spesso la narrazione che l'artista intraprende, o che innesta, prende spunto dal cinema, si pone come reinvenzione del già detto, a partire da quel grande repertorio di narrazioni che l'arte filmica assicura, al punto che Julian Schnabel, Larry Clark, Cindy Sherman, Sophie Calle, Tracey Moffat, Alix Lambert si sono cimentati con la regia cinematografica vera e propria.
Eva Marisaldi ricama su tele rettangolari le ultime sequenze di alcuni famosi film, o rifà attraverso coloratissimi cartoons altrettante sequenze d'azione, sempre riconoscibili nella loro consequenzialità. D'altra parte la struttura narrativa del cinema entra nei suoi video, come nel caso della sequenza a due personaggi ripetuta e interpretata da coppie diverse di attori. L'artista insomma intende riappropriarsi dei temi e dei ritmi del *récit*, e non solo per un esercizio di stile. Rubandola alla grande macchina dello spettacolo, la Marisaldi si vuole anche appropriare della passionalità che essa veicola e iniettarla nei linguaggi (e nei luoghi) dell'arte.
Molti altri artisti sentono questo stesso bisogno, quello di costruire un linguaggio che sappia parlare delle passioni, comunicarle allo spettatore e possibilmente fondare con esse un nuovo sapere.

Vanessa Beecroft, Performance alla Kunsthalle di Vienna, VB 25, gennaio 2001.

La "presa diretta" col reale che si vuole raccontare è anche caratteristica di molta arte inglese, quella che negli anni novanta si è imposta all'attenzione internazionale con il successo di scandalo di collettive come "Sensation", aperta nel 1997 alla Royal Academy. Al di là di personalità come Damien Hirst, impostosi come *enfant gâté* della nuova generazione grazie ai suoi fortunati sforzi autopromozionali e al sensazionalismo, appunto, delle sue opere, in primis gli animali dissezionati ed esposti in contenitori pieni di formalina, la nuova arte inglese propende ancora una volta per mezzi espressivi semplici, e per un rapporto il più possibile immediato con la realtà che intende descrivere. La realtà tocca il vissuto nella tenda da campeggio di Tracey Emin, dove troviamo ritagliati nella stoffa e applicati i nomi delle persone con cui l'artista ha dormito, o nella poltroncina dove sua nonna usava nascondere il denaro, esposta su un piedistallo in veste di trofeo di una bizzarra antropologia domestica. La realtà viene raccontata, anche qui con una continuità quotidiana che dà vita a una sorta di romanzo visivo, nelle fotografie o nei film con cui Richard Billingham riprende i genitori e il fratello nel microcosmo degradato della loro abitazione urbana. Sarah Lucas invece affronta gli stereotipi che nella comunicazione sociale afferiscono alla femminilità e alla sessualità, con un intento provocatorio di sovversione che veicola attraverso assemblage di oggetti dall'aspetto decisamente disturbante. Elementi naturali commestibili vengono impiegati per alludere a specifiche parti del corpo, come in *Bitch* (1995), dove il piano di un tavolo è rivestito di una maglietta con due meloni al posto dei seni e un pesce affumicato in luogo del sesso, o in *Au naturel* (1994), dove sopra un materasso usato sono applicati meloni, arance e un cetriolo che diventano evidenti metafore sessuali. La stessa aggressività si trova negli autoritratti, dove l'artista si fotografa in pose volgari, quasi a emulare gli stereotipi maschili più consunti. La realtà può inoltre essere proposta come occasione esperienziale, e l'opera può diventare spunto per innestare relazioni interpersonali che avvengono nel "qui e ora" dello spazio e del tempo espositivi, che con ciò stesso diventano spazio e tempo "altri" rispetto a quelli della realtà quotidiana, lavorativa, normativa. È il caso di molti artisti che scelgono di realizzare opere, strutture,

dispositivi che il pubblico può letteralmente utilizzare in quanto funzionali, in quanto oggetti o arredi che intervengono attivamente nel vissuto. Un precedente immediato di queste esperienze si ha con Franz West, un artista giustamente rivalutato proprio durante gli anni novanta. È il caso dei sedili in plastica dall'aspetto organico di Matti Braun, degli "unit" di sopravvivenza o dei tavoli per alimentazione vegetariana di Andrea Zittel, delle stravaganti ma comode poltrone di Angela Bulloch, delle roulotte dell'Atelier Van Lieshout, degli abiti femminili fatti tagliando e annodando insieme i sacchetti di plastica della spesa di Enrica Borghi, o dell'orto coltivato a verdure e fiori (in occasione di *Manifesta* a Lussemburgo) da Tobias Rehberger.
Jorge Pardo propone sedie realizzate con un unico foglio di compensato ondulato, o insiemi di lampade dalla forma riecheggiante il design anni cinquanta, fino alla realizzazione di un vero attracco per le barche, realizzato a Münster nel 1997, e di una vera casa d'abitazione, al cui interno il sistema di illuminazione è costituito da cento lampade realizzate a mano dall'artista.
Nel caso di Rirkrit Tiravanija, l'opera spesso non sussiste neppure, piuttosto consiste in un evento collettivo, una cena, o un "servizio" offerto (la minestra liofilizzata, in occasione di Aperto '93 alla Biennale di Venezia).
In questi casi, gli artisti sembrano adattarsi perfettamente a quella "estetica relazionale" di cui ha parlato il critico Nicolas Bourriaud come tessuto connettivo delle esperienze artistiche del decennio. Se gli anni settanta hanno visto gli artisti operare al rapporto fra arte e socialità sul piano ideologico della "denuncia" o del diretto coinvolgimento nell'attività politica, la generazione degli anni novanta trova un rapporto organico col sociale intervenendo sul piano della sfera esistenziale e dei rapporti interumani, alla luce di una sorta di politica dell'esperienza. La mostra diventa allora il momento in cui determinati comportamenti collettivi hanno modo di esplicarsi, e l'opera un processo aperto a cui partecipa una moltitudine anonima di soggetti diversi.
Fare dell'opera una fonte di esperienza è un modo precipuo per contrastare il regime della pura virtualità, la precessione dei simulacri indotta dal sistema delle informazioni e l'alienazione dall'esperienza del reale cui conduce un'accettazione acritica della tecnologia digitale, e questo senza indurre alcun rifiuto pregiudiziale di tale tecnologia.
Vanno in questo senso le operazioni degli artisti che lavorano direttamente nello spazio, trasformandolo in strumento atto a stimolare le facoltà percettive dello spettatore.
Massimo Bartolini crea quelle che potremmo definire "camere da sensazione", luoghi cioè interamente costruiti e predisposti per consentire allo spettatore di fare l'esperienza del *sentire* in quanto tale attraverso la perturbazione della percezione delle coordinate fenomeniche spaziali e le sue relazioni con il corpo che lo abita, la luce, gli oggetti.
Gli ambienti visitati dall'artista vedono per esempio il pavimento innalzarsi, fino a inglobare i mobili della stanza (una casa d'abitazione o l'ufficio di una galleria), oppure basculare sotto i passi del visitatore. A volte, lo spazio viene privato di aperture verso l'esterno e illuminato da luce artificiale molto intensa, che accentua il bianco delle pareti, le quali rendono quasi surreale la presenza degli oggetti o delle immagini esposte.
Olafur Eliasson colora l'acqua di un fiume cittadino, ricopre i pavimenti dello spazio espositivo con pietre laviche, "rinchiude" la pioggia in una stanza buia o "proietta" un arcobaleno in galleria. Anche nel suo caso l'ambiente diventa il ricettore di un dispositivo straniante che perturba o ribalta i rapporti interno-esterno nell'intento di richiamare l'attenzione sul nostro rapporto con la natura passando però attraverso un'esperienza percettiva piena, ricca e gratificante.
Con l'ausilio di immagini e segni provenienti dalla sfera della comunicazione massmediale

Elizabeth Peyton, *Rob in Trafalgar Square*, 1999. Torino, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea.

e del contesto urbano, e con la mediazione della pittura, anche gli artisti operanti a Berlino, John Bock, Michael Majerus, Franz Ackermann lavorano nella dimensione dell'installazione ambientale. Con la pittura vengono rielaborati, creativamente reinventati, i segni che compongono un nuovo universo astratto, carico di energia e sempre allusivo al contesto urbano, e che si presenta sotto forma di pittura murale (come quella di Ackermann dietro la Kunsthalle di Basilea) o comunque di grandi dimensioni. D'altra parte la pittura in questi casi convive con la fotografia, la scritta, o i materiali grezzi come legno o stoffa con i quali gli artisti costruiscono i loro *stages*. Majerus è arrivato a realizzare, occupando l'intero spazio della Kunsthalle di Colonia, la costruzione ingigantita di una pista da skateboard, sulla quale gli spettatori potevano avventurarsi. Sull'enorme superficie si potevano ammirare le forme astratte dell'artista insieme a scritte colorate, dipinte o applicate con adesivi, simili alle insegne pubblicitarie, che però riportavano ironiche riflessioni sull'arte. L'esperienza del reale è dunque al centro dell'interesse degli artisti, sia essa esplicitamente allusa o raccontata sia essa implicitamente tematizzata. Quando Vanessa Beecroft "espone" le sue ragazze discinte nelle gallerie o nelle sale dei musei, in realtà esterna da sé e moltiplica un'immagine che le appartiene e che nasce come idea di autoritratto. I suoi primi lavori infatti prevedevano esili disegni di corpi adolescenziali presentati insieme alla realtà fisica delle ragazze esposte in qualità di sculture viventi. L'atto di lasciarsi osservare, passivamente esibite nello spazio vuoto, da parte delle ragazze sottolinea poi il rapporto voyeuristico-espropriante che la nostra cultura visiva fa del corpo femminile. Nello sviluppo

Maurizio Cattelan, *La nona ora*, 1999.

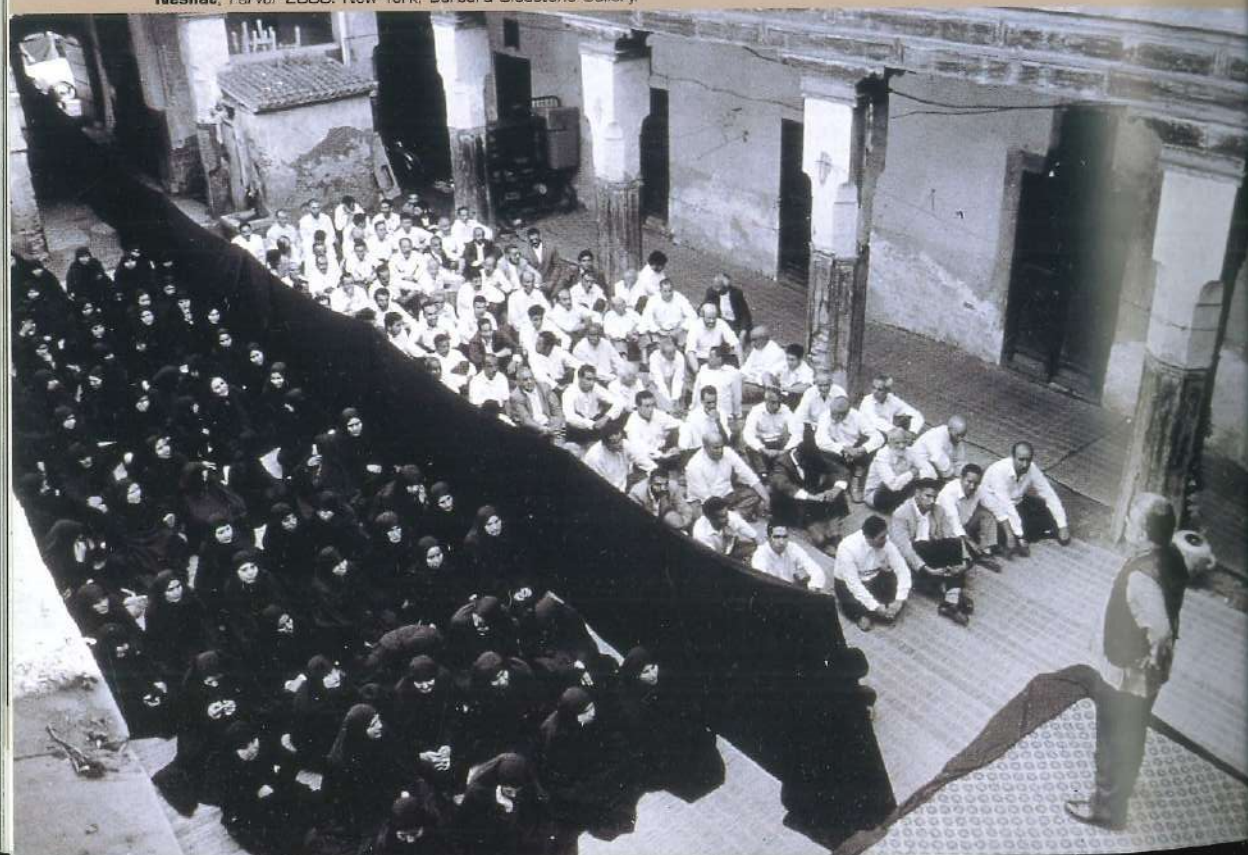
Mona Hatoum, *Map (Tappeto di biglie)*, 1998, installazione al Castello di Rivoli, Torino.

del suo lavoro questo aspetto è stato accentuato dalla scelta delle modelle, ragazze sempre molto *glamourous*, spesso presentate col corpo dipinto e quasi nudo, come se incarnassero uno stereotipo corporale. Significativamente l'artista in due occasioni ha presentato una stereotipia opposta, quella maschile-militare, nelle due performance con la presenza dei marines americani.

Anche nella pittura emerge questo bisogno di partire da sé, e di fare dell'affettività che lega l'io al mondo il motivo primario del lavoro. Margherita Manzelli ricorre all'autoritratto come vera insistenza tematica, ma questo tema classico della pittura viene investito di pulsioni negative che attiva nel dipinto una strana dialettica. Da un lato le fattezze dell'artista vengono imbruttite, quasi oggetto di una retorica denigratoria, mentre la pittura diviene addirittura sontuosa ed estremamente precisa nella resa dei particolari (una coperta decorata, un copricapo peruviano...).

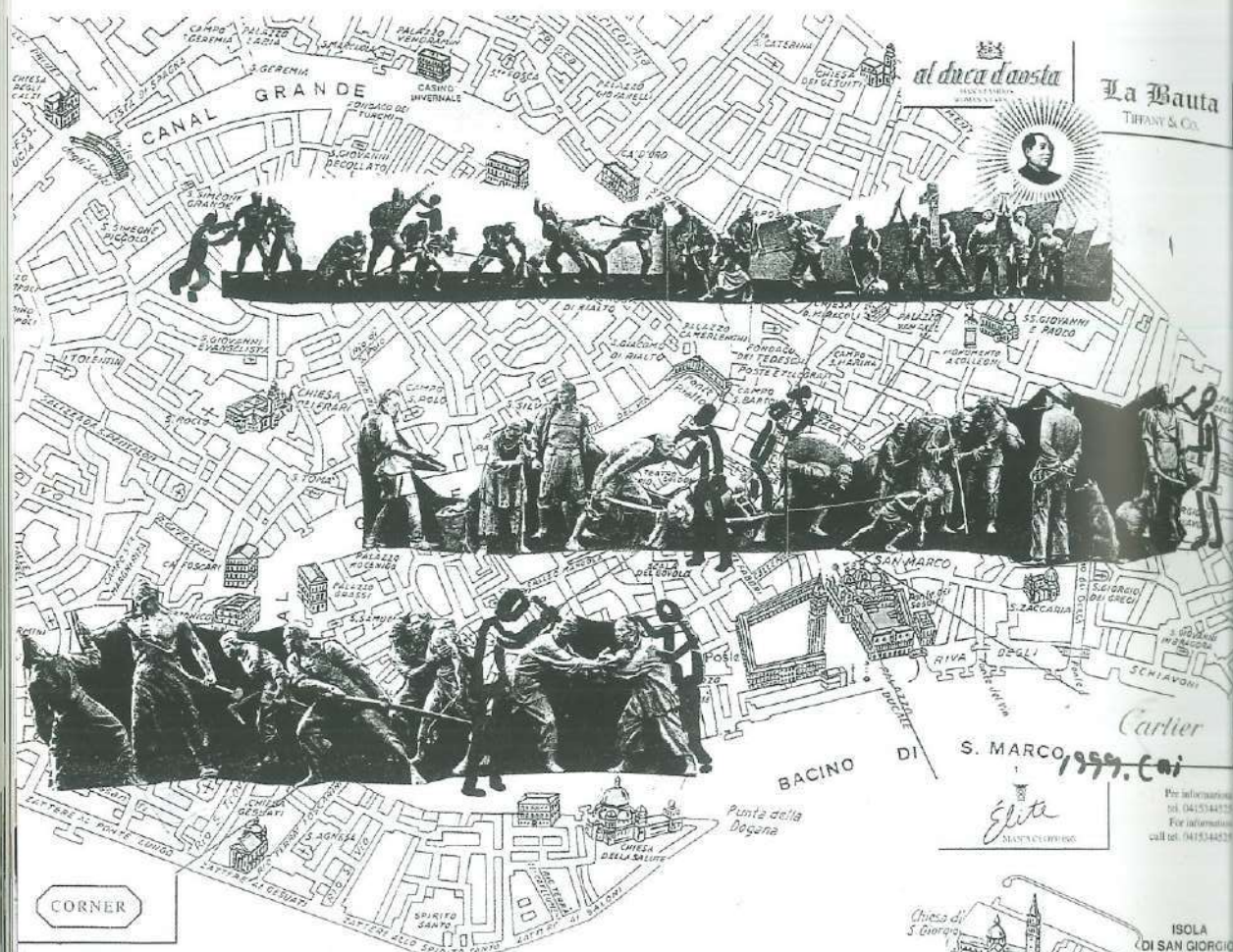
I personaggi che Elizabeth Peyton dipinge sono sempre oggetti d'amore, siano essi rockstar, i reali inglesi, grandi scrittori del passato o suoi amici e boyfriend. La sua pittura nasce sempre dalle fotografie, che scatta lei stessa o che trova su libri e riviste, ne mantiene il taglio visivo, ma trasforma ogni tratto dell'immagine in segno pittorico, e ogni segno reca intensità emotiva, affettività. I suoi tratti sono sempre brevi, sintetici ed efficaci, restituiscono più che verosimilmente i dettagli. Altrettanto precisa è l'espressione del personaggio, il suo stato d'animo, accennato magari dalla posizione del corpo, da un gesto rivelatore. La maggior parte dei suoi lavori ci mostra un'abilità quasi virtuosistica che davvero "rimette al mondo" l'immagine fotografica di partenza, le infonde un'energia che risiede in gran parte nelle scelte cromatiche: i suoi colori sono luminosi, sembrano quasi trascendere la pura contingenza del soggetto e trasformarlo

Sislej Xhafa, *Elegant Sick Bus*, foto dal video per la Biennale di Istanbul, 2001.

Neshat, *Fervor 2000*. New York, Barbara Gladstone Gallery.

in icona, in un'immagine letteralmente surriscaldata dalla passione di cui l'artista la investe.

Anche per Mario Airò l'opera nasce dall'urgenza di comunicare ciò che accade nella sfera esistenziale. Il mondo indagato dall'artista, che non a caso cita spesso il Pasolini de *Il fiore delle Mille e una notte*, è conoscibile attraverso il corpo e la sensualità più che col ricorso al pensiero astratto. In una sua importante mostra ha fatto riferimento al cinema e alla canzone per elaborare un discorso amoroso coniugato senza timore con le risorse dello spettacolo. La voce di Fanny Ardant da un film di Truffaut, un pianoforte trasparente i cui tasti recitano la frase "ti amo" come il fischietto in *I Love You* di Marco Ferreri, un video di Terence Trent D'Arby visto attraverso lo schermo di un monitor su si è incisa una frase affettuosa, tutti gli elementi della mostra nascevano come intensificazione in senso emotivo di segni preesistenti generati a nuova vita, a una nuova e indiscutibile efficacia.

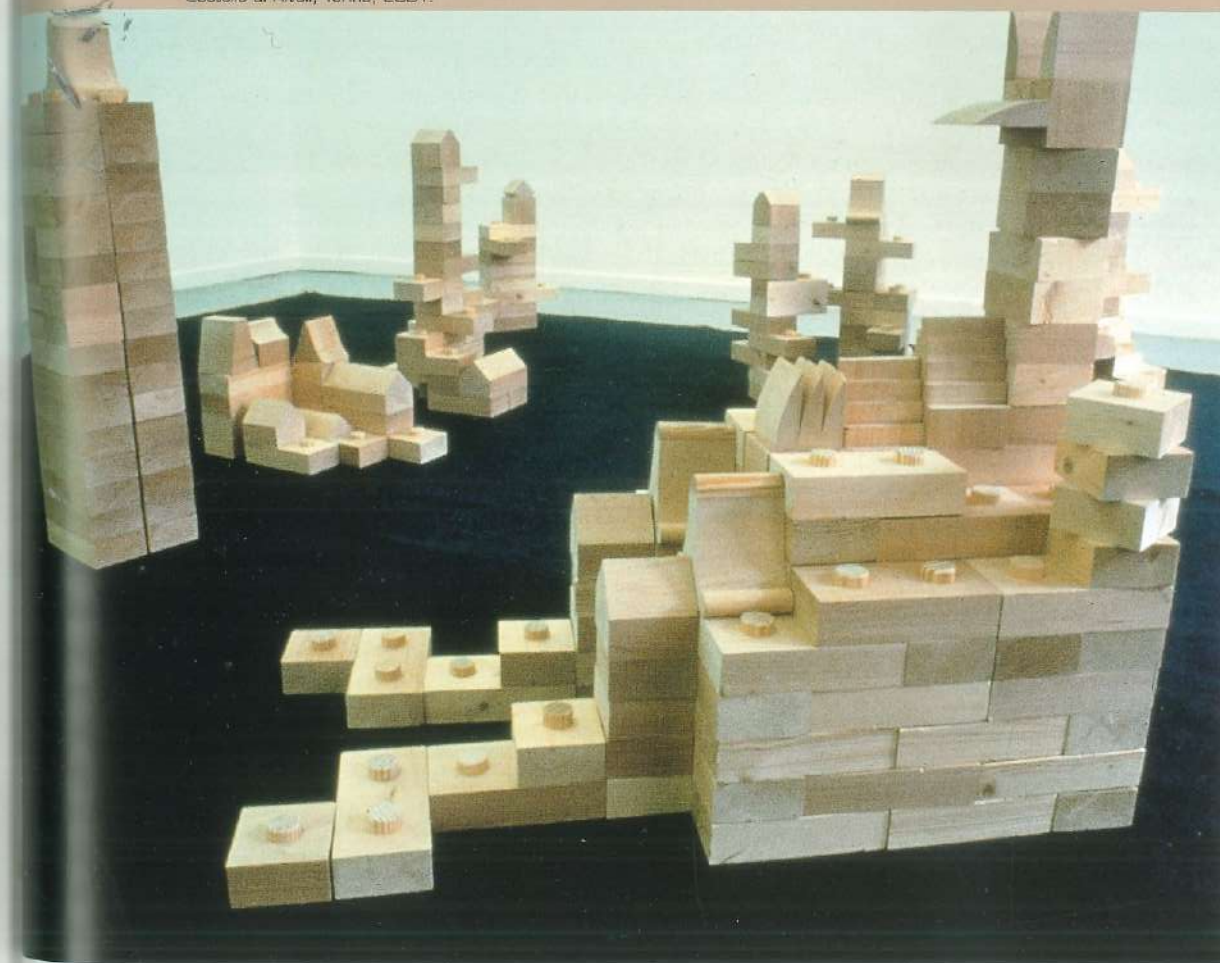
L'istanza dell'esperienza, o anche quella autobiografica, la pulsione a narrare che abbiamo riscontrato in molte significative esperienze artistiche degli anni novanta non esauriscono però la complessità culturale che il decennio ha elaborato. Il (ritrovato?) rapporto fra l'artista e la realtà che intende descrivere in quanto la sperimenta su di sé non implica che vengano poste in secondo piano istanze quali la tensione riflessiva e analitica che ha caratterizzato molta arte d'avanguardia negli anni settanta, anche fuori dalle correnti strettamente definite come concettuali.

Il ricorso alle immagini degli anni novanta, al contrario, è spesso accompagnato da una consapevolezza autoanalitica, che però invece di volgere l'attenzione all'opera d'arte nel suo statuto teorico riflette piuttosto sul sistema dell'arte in relazione al più generale sistema delle informazioni, di cui si trova a essere un'articolazione. Thomas Locher,

Cai Guo-qiang, Schizzo per il progetto *Rent Collecting Courtyard* presentato alla Biennale di Venezia del 1999.

Philippe Thomas, Liam Gillick, Luca Vitone, Cesare Viel, Paul Devautour non sono che alcuni esponenti di queste tendenze.
Con lo pseudonimo Readymades Belong to Everybody, Thomas, prematuramente scomparso, ha creato opere (fotografie, installazioni) in cui gli agenti del sistema dell'arte, in primis quelli più implicati con l'aspetto economico – gallerista e collezionista –, entrano nel processo artistico al pari dell'artista stesso, e vi compaiono con le loro effigi o con il loro nome. Il rilievo economico e sociale della produzione artistica è indagato anche da Luca Vitone, che ha qualificato il suo lavoro come indagine sul contesto dove ha luogo l'intervento artistico. Ogni sua opera mira alla decifrazione dei caratteri storici, sociali, istituzionali dei luoghi dove essa si pone, siano essi l'assetto urbanistico della città in cui sorge un museo, la cultura popolare e orale ancora individuabile nella zona o l'attività politica in cui era impegnata la collettività. Un'attenzione particolare viene posta in questi casi alla musica popolare, che l'artista ricerca e ripropone in registrazioni udibili da dentro grandi buche scavate nel terreno, o alla biografia di determinati personaggi

storici i cui luoghi biografici vengono segnalati in un percorso che diviene discesa nella memoria collettiva. Non manca, e sarà anch'esso un segno dei tempi, chi questa disamina critica dell'arte come sistema la compie con grande ironia. È il caso, fra gli altri, di Sylvie Fleury, che agisce nel mondo dell'arte sotto le (non) mentite spoglie della fashion victim. L'artista fa agire il cliché di una femminilità costruita su criteri di buon gusto, chic, glamour e lo introduce proditoriamente nei luoghi deputati dell'arte. Ecco allora i Mondrian con applicati riquadri di pelliccia sintetica colorata, i tagli alla Fontana inferti a tele di jeans montate su telaio, le scatole Brillo di Warhol riecheggiate nelle confezioni di Slim Fast, le scritte al neon in stile Kosuth che citano messaggi pubblicitari per il mascara. Fino alle compressioni d'automobili colorate con smalti per unghie, geniali per come ironizzano sull'eroismo macho di certe operazioni distruttive, da César a Chamberlain, da Lavier a Charles Ray. Fleury sembra insomma costruire il controcanto parodistico delle procedure espressive delle neoavanguardie, avvertendoci che anche a queste sperimentazioni linguistiche spetta un destino di feticizzazione, al pari di ogni altra merce. Ma segnalando anche che il "basso" sa elaborare valori formali di indiscutibile qualità (non solo Mondrian, ma anche l'abito "Mondrian" di Yves Saint Laurent, non solo Sol LeWitt, ma anche il suo design per Nina Ricci...).
Questo intento di decostruire, con o senza ironia, i dispositivi della comunicazione tocca significativamente anche il cinema, quel serbatoio di emotività che abbiamo visto ricorrere spesso fra le fonti di ispirazione di molti artisti.
Un versante piuttosto cospicuo della produzione artistica frequenta il cinema, e in particolare i film di registi di culto quali Hitchcock, Godard, Pasolini (o anche Nanni Moretti di cui Philippe Parreno è cultore), non per emularne il potenziale coinvolgente ma se mai per analizzarlo, sottoponendo a verifica linguistica le sue componenti espressive. Se Steve McQueen cita nei suoi video le gag di Buster Keaton, Douglas Gordon propone *24 Hour Psycho*, dove il film di Hitchcock viene riproposto integralmente, ma dilatato nella durata fino a coprire appunto ventiquattr'ore, col risultato di fare del film un'esperienza quasi onirica per lo spettatore. In altri casi, separa la proiezione del film (*Vertigo*) dal sonoro e disloca i due elementi, visivo e auditivo, in un enorme spazio buio, in modo che il visitatore sperimenti separatamente la loro pregnanza espressiva.
Pierre Huyghe invece confronta il film con la realtà, in modo implicito, come quando, in altrettanti video, la doppiatrice francese del personaggio di *Biancaneve* di Walt Disney racconta la sua esperienza lavorativa, o quando l'attore Bruno Ganz ritorna suoi luoghi parigini dove è stata girata una parte del film *L'amico americano* di Wenders, o in modo esplicito come in *The Third Memory* del 1999. Qui frammenti del film *Un pomeriggio di un giorno da cani* vengono alternati a frammenti di un'intervista all'uomo che si fece protagonista dell'assalto alla banca a cui il film è ispirato. L'uomo ricostruisce le sue azioni e motivazioni, e chiarisce le differenze di intenti fra lui e il personaggio del film. Dell'installazione fanno inoltre parte ritagli di giornale che parlano del fatto di cronaca e materiale pubblicitario del film, interpretato da Al Pacino, in un confronto continuo fra realtà (mediatica) e fiction.
Anche Francesco Vezzoli si dedica, nei video, a una sorta di decostruzione del linguaggio cinematografico, ma la sua attenzione si allarga anche al linguaggio televisivo. Nella sua ormai universalmente nota *An Embroydered Trilogy* (1997-1999), le figure di Franca Valeri, Iva Zanicchi e Valentina Cortese esemplificavano diversi aspetti della retorica televisiva (la coreografia, la canzonetta e la recitazione drammatica) che si ritrova declinata secondo altre specificità linguistiche e con altre intensità nei video seguenti, con Marisa Berenson (la canzone sceneggiata) e Helmut Berger (la soap opera). Solo con l'opera più recente, interpretata da Bianca Jagger, l'artista si cimenta con la letteratura teatrale "alta",

sia pure quella di, ritrovando in ogni "sistema di segni" la stessa enfasi espressiva.
Nel combattimento fra simulacri e realtà, fra verità e finzione, che anima il decennio, e di cui abbiamo colto l'immagine non viene più subita nella sua onnipotenza di simulacro, anzi essa viene "decostruita" ma certo non viene neppure rigettata o elusa. È una generazione iconofila quella che agisce negli anni novanta. Ne abbiamo indicato i precedenti in Koons o Sherman, e abbiamo citato il caso di Barney. Gli artisti anzi vi ricorrono accogliendola in tutto il suo potenziale di ambigua fascinazione, di allusività che si lascia fluttuare nel mare dell'indeterminato, dove i significati appartengono solo al mondo del possibile. Così le immagini non si rivolgono al pensiero razionale ma colpiscono sul piano dell'emotività, del pensiero intuitivo, dell'inconscio o dell'immaginario collettivo.
Jack e Dinos Chapman hanno esordito citando le grafiche del Goya dei *Disastri della guerra*, e replicando tutte quelle angosciose scene con la stessa tecnica usata per i soldatini. Rifacendosi invece ai manichini da vetrina hanno dato vita al mostruoso mondo di mutazioni genetiche per cui sono diventati famosi, fino alla grandiosa visione del lager rifatto anch'esso come campo d'azione di soldatini, dove vittime e carnefici indossano tutti la stessa uniforme.
Il duo Vedova-Mazzei sembra intenzionato a realizzare in forma di installazione particolarmente complessa quelle che si possono definire vere visioni oniriche: la facciata di una casa in dimensioni reali e in vetro trasparente, una citazione da Monet realizzata con una barca ancorata a uno stagno ottenuto riempiendo d'acqua il container di un camion.
Ma è forse Maurizio Cattelan che ha saputo operare alla costitutiva ambiguità delle immagini, con una sottigliezza e radicalità che ne fa l'altro personaggio emblematico del decennio. Senza ricorrere a dispositivi tecnologici particolarmente sofisticati, Cattelan ha realizzato opere capaci di diventare indicative di un modo di essere collettivo, attinente tanto all'esistere quotidiano quanto all'appartenere al mondo dell'arte, riuscendo a mettere in luce le specificità del contesto per cui le opere stesse sono create. La scelta di esporre un asino vivo in occasione della sua prima personale a New York costituiva la risposta alla tensione vissuta nell'affrontare una simile prova, grazie a una scelta determinata da uno stato d'animo di momentanea disistima. Il narcisismo rovesciato nella parodia di se stesso è il modo tipico di Cattelan di trasformare la sua individuale insicurezza in forza propositiva. Da cui gli autoritratti traslati e denigratori, come quello del manichino di scolaretto che volta le spalle al pubblico, seduto a un banco di scuola, le mani inchiodate al piano tramite due matite. Tra le opere più recenti, il manichino a grandezza naturale del papa riverso sopra una moquette rossa perché colpito da un meteorite, o ancor più quello del ragazzino in calzoni corti inginocchiato e visto di spalle in un grande spazio vuoto, che rivela alla fine avere il volto di Hitler, costituiscono due fra le opere più emozionanti del decennio. Si tratta evidentemente di opere che prendono senso dall'interpretazione del riguardante, l'artista non fa che lasciar agire tutto il potere significante dell'immagine, la sua irriducibile polisemia.
Con la sua carica (auto) ironica quasi paradossale però Cattelan interviene criticamente sulla natura sostanzialmente ambigua che governa la società dello spettacolo.
Su questa scia su muovono molti artisti più giovani, da Giuseppe Gabellone a Paola Pivi, che in particolare con le loro interrogazioni intorno all'immagine fotografica mettono in questione uno dei fondamenti della cultura contemporanea occidentale.
Gli anni novanta però si concludono con l'apertura di questa stessa cultura ad altri contributi, provenienti da altre aree del mondo, al punto da mettere in discussione la centralità di cui l'Occidente ha fino a oggi goduto nell'ambito della cultura visiva contemporanea. Non più solo Europa e Americhe, ma anche Africa e Asia, e non solo le culture dominanti ma anche quelle dominate, conformano oggi il panorama dell'arte nell'epoca postcoloniale, quella che è stata ratificata, grosso modo, da Documenta 11 a Kassel. Naturalmente, anche in questo caso il mondo dell'arte ha da tempo proposto strategie espressive che valgono come precedenti: l'India di Anish Kapoor, l'Africa di Chris Ofili e di William Kentridge, l'Islam di Ghada Amer e Shirin Neshat, il Medio Oriente di Mona Hatoum, la Cina di Cai Guo-qiang (e del resto anche l'Albania di Sislej Xhafa) sono diventati punti di riferimento da quando questi artisti si sono trasferiti in Occidente. Il valore del loro lavoro sta proprio nell'essere testi "aperti" al confronto fra diverse culture, dove l'alterità non viene neutralizzata per omologazione né spettacolarizzata come esotismo, ma diviene problema, necessità di confronto, fonte di contraddizioni. La posta in gioco, soprattutto da parte degli artisti che non operano necessariamente all'interno del nostro sistema dell'arte, è la trasvalutazione radicale dei nostri valori, dei parametri di giudizio su cui di solito quel sistema si sostiene. È il rischio principe del mondo globalizzato, di cui l'arte diviene una delle articolazioni, sta a noi decidere quanto importante.

Meschac Gaba, *The Museum of Contemporary African Art*, 1998, installazione alla mostra "Mirror's Edge", Castello di Rivoli, Torino, 2001.

PRATICHE ARTISTICHE IN RETE

di Diego Mometti

Questo saggio offre semplici spunti
per analizzare la continua evoluzione
della sperimentazione artistica nel web.
Il termine “pratiche artistiche in rete” coinvolge
tutti quegli ambiti di ricerca creativa che
dai primi anni novanta[1] operano esclusivamente
in internet o in stretta relazione con essa
e che, pur essendo molto diversi tra loro,
condividono caratteristiche comuni:
manipolano a diversi livelli semantici
l’informazione digitalizzata che determina
l’ambiente della rete e ne sfruttano
l’ipermedialità senza cadere nel formalismo.
La net.art[2] crea inoltre opere dai margini
sdruciti, liberamente riproducibili e accessibili,
aperte alla partecipazione attiva degli utenti,
capaci di stimolare processi creativi
che richiedono una riflessione personale sulla
contemporaneità e che determinano una nuova

"sparizione dell'arte", dissolta non nell'estetizzazione effimera della realtà mediatica quotidiana, ma in una dimensione virtuale che permette a ciascun individuo di partecipare alla sperimentazione di nuove pratiche e di diversificarne forme, contenuti e modalità operative. Cercherò quindi, evitando una tassonomia[3] della net.art, di evidenziare, in una concatenazione di flash e di suggestioni critiche complementari, il rapporto che intercorre tra la rete, dimensione della virtualità, e l'attualità che percepiamo con i nostri sensi – l'*hic et nunc* della dimensione umana – e di individuare l'interzona rappresentata dal fare arte in rete, ambito della concretizzazione del virtuale e della rielaborazione creativa delle verità che contraddistinguono la cosiddetta realtà.

Le tensioni della rete
Internet è una rete di comunicazione telematica e orizzontale che avvolge il pianeta. Può quindi essere sempre considerata secondo una duplice valenza: come una struttura i cui snodi centrali coordinano la trasmissione di messaggi tra gli individui che hanno uguale accesso a tutta l'informazione e che possono quindi venire in contatto fra loro, collaborare alla creazione di aree di dibattito e promozione di attività comuni, e altrimenti come un pericoloso strumento di cattura, di immobilizzazione e di controllo dell'informazione, una manifestazione efficace della globalizzazione non intesa come una forza semplicemente uniformante, ma come una gestione utilitaristica da parte di alcune lobby politico-economiche del complesso di ricchezze del pianeta, tra cui, oltre a quelle convenzionali, vanno annoverate a un livello macroeconomico il mantenimento delle sperequazioni finanziarie e sociali e, a un livello microeconomico, la trasformazione di ciascun utente in cliente-elettore e contemporaneamente di ciascun individuo in un insieme di dati commercializzabili. Lo spettro della visione orwelliana, infinitamente più capillare e più subdolo, in conflitto con l'utopia libertaria della democrazia diretta, assume in realtà i caratteri sfumati di un continuo *détournement* delle strutture di controllo in dispositivi per la socializzazione che contraddistinguono la nascita stessa di internet[4].
La comunicazione strutturante e infeudata gestita dalle multinazionali dell'informazione, uno dei domini della rete, si contrappone all'attività corsara, illegale e insurrezionalista dell'infoterrorismo; tra questi estremi, spesso stereotipati dalla propaganda mediatica, vi sono però ampi spazi per la costruzione di una tela di ragno all'interno delle maglie dei percorsi convenzionali[5], dove gli utenti potranno "impiegare la tecnologia per qualcosa di diverso da ciò che era previsto in origine"[6], sviluppare attività concentrate localmente che sfruttando il dinamismo e l'apertura della rete si riconoscono in problematiche affini e rispondono coese alle strategie dei sistemi economici e politici con una controinformazione che mina lo strapotere dei media di massa (pensiamo a Indymedia).

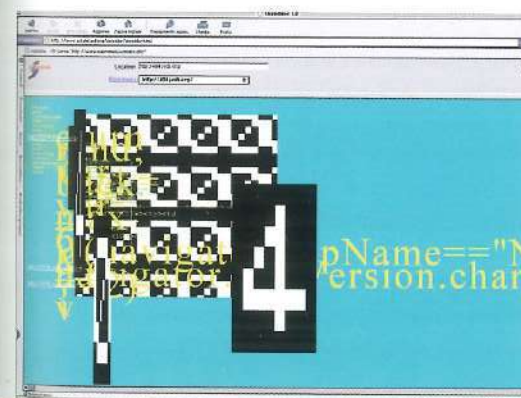
Comunità artistiche virtuali e opere collaborative
L'organizzazione delle strutture virtuali per il confronto e la discussione, la coagulazione di comunità tematiche virtuali, è stata una delle prime forme di concretizzazione di attività artistica in rete. Già prima di internet le BBS[7] tematiche, ARTEX[8], The Thing[9] e la tecnologia della posta elettronica hanno creato forme di distribuzione alternative ai canali convenzionali, in cui ogni utente partecipava paritariamente. Queste caratteristiche si sono amplificate in rete, e hanno creato comunità di discussione e archivi di documentazione immensi, come Rhizome[10] e Nettime[11], ospitando ogni giorno migliaia di accessi, di messaggi e di iniziative che a volte scompaiono nell'oceano informazionale.
La progettazione di infrastrutture che coordinano e semplificano gli scambi o che semplicemente innescano un processo collaborativo, potrebbe essere considerata, secondo una prospettiva formalista che esalta le proprietà connettive della rete, una pratica artistica in sé, quasi a semplificare e potenziare i tentativi dell'arte relazionale[12] che nei primi anni novanta rivisita le operazioni concettuali Fluxus e l'estetica festale anarco-situazionista in forme appetibili per il mercato contemporaneo.
Ma preferiamo concepire queste comunità come dei contesti di confronto da cui eventualmente evolvono "forme creative che uniscono in relazione processuale diverse entità individuali"[13], concretizzandosi in pratiche artistiche che vanno al di là della riflessione concettuale sulla capacità relazionale della rete.
Un formalismo connettivo è evidente in opere pionieristiche come la *Plissure du texte*[14], un evento ospitato dal sistema di messaggeria elettronica ARTEX, organizzato da Roy Ascott in occasione della Biennale di Venezia del 1986, incentrato sulla stesura di una favola dalla struttura ipertestuale che coinvolge artisti e scrittori europei, statunitensi e australiani, i quali partecipano contemporaneamente, come in un gioco di ruolo, interpretando ciascuno un personaggio[15].
Viene esposto il computer centrale che, pur visualizzando in forma testuale l'avvicendarsi degli scambi, non riesce a contenere sullo schermo un'opera inafferrabile ma consistente, possibile solo grazie all'autorialità frammentata, capace di visualizzare una nuova modalità di relazioni che teoricamente ammalia tutto il pianeta.
L'accesso all'operazione artistica è comunque ancora esclusivo, sia perché vengono esplicitamente invitati a prendervi parte uomini di mestiere sia perché la diffusione del pc e della tecnologia necessaria è ancora limitata, e la fruizione dell'opera avviene, come in questo caso, all'interno di eventi e spazi dell'arte contemporanea convenzionali.
Internet dal 1995 in poi si diffonde velocemente per la facilità con cui i browser rendono possibile decifrarne l'insieme dei suoi contenuti, per l'agilità delle interfacce e l'efficacia dei motori di ricerca, che permettono anche all'utente alle prime armi di navigare e interagire in rete. L'opera esce da un contesto museale, potenzialmente disponibile ormai dalla postazione di casa o dell'ufficio; essa è dislocata in un altrove onnipresente, occupa in transito alcune vie del cyberspazio e raggiunge una utenza diversificata che la fa scomparire in un processo creativo e ludico collettivo. Vive autonomamente in uno spazio pubblico deformato in un sistema organico di contributi individuali.
Così in *Please Change Beliefs*[16] di Jenny Holzer, l'artista lascia agli utenti e alla loro coscienza critica il compito di creare nuovi "Truism", pretese verità spesso rielaborate dall'artista americana in denunce del senso comune, da aggiungere a un questionario on line, affiancato da un percorso ipertestuale che contribuisce alla riflessione sulle superficiali forme di giudizio e di stigmatizzazione della società di massa.
Interpretando liberamente il fascino enigmatico della tele-presenza e della tele-azione, Ken Goldberg raccoglie intorno a *Telegarden*[17] una comunità di internauti che si occupano delle cure di un giardino reale, ospite del complesso di strutture di Ars electronica, con l'aiuto di un sistema computerizzato fedele esecutore delle istruzioni dei cybergiardinieri[18].
La partecipazione degli utenti si fa meno ludica e ancor più fondamentale in un'opera come *The File Room*[19] di Antonio Muntadas, una banca dati che teoricamente registra tutti gli episodi di censura della storia dell'umanità. Il sito ha un'interfaccia sobria, in cui è predisposta una classificazione delle ingiustizie in base a stati, periodi, tipologie di opere censurate.
La dimensione storica e globale si fonde con episodi sconosciuti e privati che amplificano i drammi collettivi e manifestano la volontà dei partecipanti di far riaffiorare realtà quotidiane di oppressione e la necessità di una condivisione spontanea delle conoscenze personali.
L'accumulazione strutturata di dati sugli individui, sintomo della fame bulimica di informazioni delle istituzioni economiche e politiche, per cui la persona diventa una

Antonio Muntadas, *The File Room* – http://www.thefileroom.org/

risorsa utile a orientare strategie di marketing e campagne elettorali, in *The File Room* è uno strumento che combatte l'oblio, la distruzione delle prove, una memoria collettiva sempre reperibile e accessibile, incrementata quotidianamente con l'aiuto di persone che diventano testimoni di un'informazione taciuta dai media di massa.
The Multicultural Recycler[20] di Amy Alexander è invece un programma che, sfruttando immagini di webcam di tutto il mondo, permette di comporre bizzarri collage riciclando ciò che sono scarti della rete, immagini che nascono come spazzatura, prodotti da consumare ineluttabilmente prima del fotogramma successivo.
Lo strumento dalle funzioni prestabilite rende la tecnica di confusione delle immagini alla portata dell'utente, che maneggia e ricombina, gioca a rinominare la realtà tele-trasferita di quella maglia panottica che avvolge il mondo.
Anche *Communimage*[21] è un'opera che riorganizza dati liberamente forniti, ma il gruppo di artisti Calc sviluppa in essa gli aspetti ludici dell'agire comunitario e coinvolge gli utenti nella colonizzazione di una zona cyberspaziale in cui ogni partecipante si appropria virtualmente di un lotto, personalizzandolo con una composizione di immagini e contribuendo alla mappatura creativa dell'evoluzione di un insediamento virtuale libero e disarticolato. L'organismo in continua espansione appare come la fotografia satellitare di una megalopoli in cui è possibile l'esplorazione di un album collettivo, una deriva telematica.

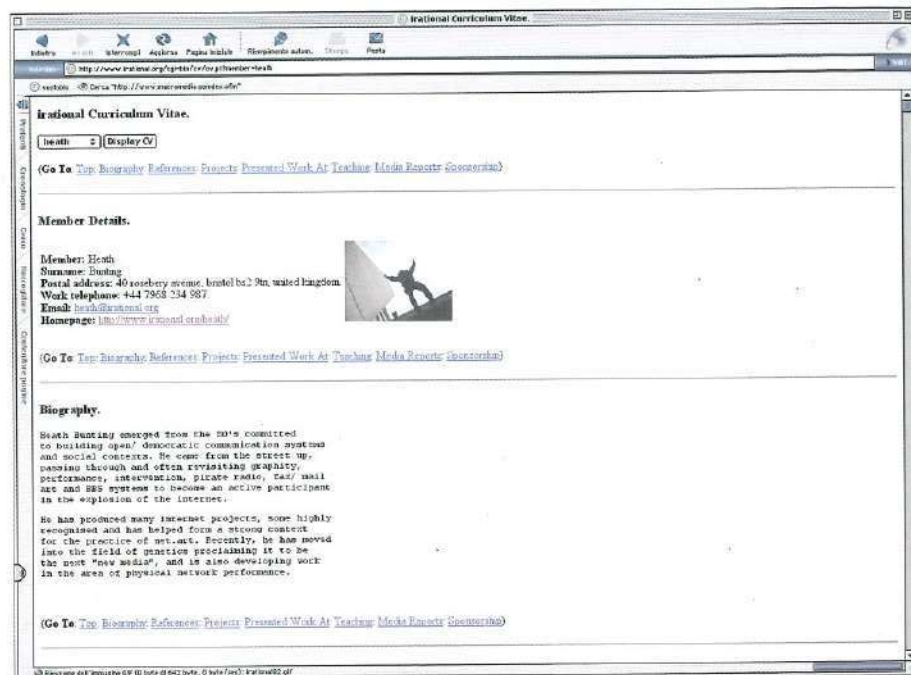
Dispositivi, strumenti per il détournement
L'informazione è una materia prima indispensabile alla gestione dei capitali e della società[22]; l'umano, il naturale e il tecnologico, soggetti a virtualizzazione, ovvero a una medesima riduzione in codici binari, alimentano continuamente l'infinito oceano della rete, un caos che rimarrebbe imperscrutabile e incomprensibile senza strumenti che lo organizzino

e lo traducano in un sistema di significati. È possibile navigare in internet proprio grazie a quei dispositivi, ipertesti, browser e programmi, che continuamente interpretano e organizzano le informazioni a diversi livelli semantici e che fanno del web il teatro di una continua plastica dell'informazione. In rete opera e dispositivo si appaiano in una combinazione tautologica che nelle sue varie forme stimola l'espansione della creatività, l'organizzazione di comunità, lo scambio di dati e deforma l'utilitarismo delle tecnologie informatiche.
A causa di dinamiche monopoliste il volto della rete ha però assunto per molti utenti i lineamenti delle interfacce del browser Internet Explorer o Netscape, strutture che passano ormai inosservate, apparentemente congenite alla navigazione[23]; inoltre la proliferazione di portali che offrono servizi in cambio di dati, sempre più simili a nuovi bazar dell'informazione, l'invasione di siti commerciali, continuamente pubblicizzati con il supporto degli altri media, hanno incrementato la diffusione di una struttura ipertestuale che capitalizza e manipola i dati vincolandoli a una visione esclusivamente utilitaristica della rete. Alcuni artisti concentrano la propria attenzione sulla reinterpretazione ludica, demistificatoria, libera e astrutturante del web, progettando programmi e siti che costringono l'utente a una navigazione incontrollata che agisce autonomamente trascinandolo in un sublime tecnologico in cui si perde ascoltando la radiazione di fondo del caos informazionale.
Il naufrago, sperimentando il *détournement* degli abituali strumenti di navigazione, prova indirettamente un disincanto nei confronti dei dispositivi convenzionali e della loro responsabilità nel processo di uniformazione e semplificazione dell'infinita diversità del virtuale. La rete non è più solamente "il modo più rapido per comunicare", vendere, comprare, chattare, in un contesto virtuale spesso concepito come una parte ininfluente e deresponsabilizzata dell'azione umana, oppure una nuova terra di frontiera[24], dove però ogni trasgressione è concessa a patto che non si concretizzi effettivamente nella quotidianità; per lo shock che alcune opere creano scollando notizie, informazioni, interfacce e tipologie di design della patina di verità attribuitegli, internet diviene luogo della coabitazione della possibilità, luogo dove esprimere un'ermeneutica personale con l'aiuto di matrici che ne permettono l'esperienza diretta.
Mark Napier cerca proprio nella progettazione di browser (Shredder[25], Riot[26]) di visualizzare le altre possibili facce della rete, intrico di siti sfigurati o defigurati, ridotti a una lingua sconosciuta, atavica, cui non decifriamo i significati ma distinguiamo pittogrammi isolati che vagano in una complessa balbuzie di codici e di cifre. La rete vista attraverso questi

Mark Napier, *Schredder* – http://www.potatoland.org/schredder/schredder.html

Amy Alexander, *The Multicultural Recycler*

occhi è percorsa come una vasta e inestricabile foresta di segnali in cui rimangono solo sottilissimi e inconsistenti riferimenti al mondo da cui proveniamo; parole, immagini, banner che trascorrono come meteore sullo schermo dei terminali.
Analogo è il browser Netomat ideato dal programmatore Maciej Wisniewski: spoglio, senza inquadramenti grafici, attua la ricerca dei siti interessati tramite parole chiave e non quindi con l'abituale denominazione URL[27], funziona come un motore di ricerca, innescando una successione automatica di immagini, un avvicendarsi inquietante di volti, oggetti, fotografie private che affiorano per poi svanire di nuovo nel limbo della continua disponibilità.
Active Metaphore del gruppo Limiteazero esemplifica appieno la reinterpretazione arbitraria dei dati di cui è capace la programmazione creativa[28]. Un programma costruito sulla base del Software Carnivore[29], uno strumento di sorveglianza del passaggio di dati in rete elaborato dal Radical Software Group, intercetta il traffico che percorre la postazione di un server e lo traduce in una composizione di suoni e forme geometriche multicolori che ruotano armonicamente su un asse orizzontale[30].
Ascoltare e vedere concretamente il flusso ininterrotto dei dati dà alla grafica di quest'opera le sembianze di un'enorme colonia di microrganismi digitali che costituisce la vita sotterranea della rete, allontanando per un istante il pensiero angosciante di come sia semplice intercettare le tracce degli internauti.

Sovrapposizione semantica
L'operato di questi programmi, la deflagrazione che essi provocano nell'abituale aspetto della rete, apre una breccia nella complessità della sovrapposizione semantica su cui si basa il web, un medium che contiene, come in un gioco di scatole cinesi, molteplici linguaggi.
Il fruscio telematico, il brillare delle pagine che appaiono sul video, incorpora già due gerghi ormai interdipendenti: il linguaggio umano, cellula elementare degli ipertesti, e la costellazione di immagini simboliche, pulsanti, frecce, disegni, info-oggetti di cui riconosciamo le funzioni e le indicazioni. Queste due dimensioni sono integrate nelle interfacce, punto di contatto o di frizione tra l'utente e il sostrato della programmazione, strutture reticolari che galleggiano in superficie.
Sotto di esse la matrice che le organizza parla una lingua non più rivolta agli uomini ma ai programmi, ai software che dominano la profondità del cyberspazio, i linguaggi di programmazione, che predispongono il funzionamento di ogni procedura del calcolatore, di ogni azione nella rete e permettono la rielaborazione di tutti i dati.
L'essere umano dialoga a distanza con il calcolatore grazie a questi intermediari che interpretano il codice simbolico in istruzioni, avvicinandosi all'ibridazione con la vita digitale; operare direttamente al livello del linguaggio macchina significa infatti sprofondare nell'emisfero tecnologico, arrivare alla sorgente, maneggiare le stringhe del codice binario per operare direttamente sui microprocessori, diventare un farmaco che agisce con precisione molecolare sui neuroni delle macchine.
L'arte si fa infraconcettuale, non si limita più solamente a utilizzare la concatenazione segno-significato-significante, a provarne elasticità e fratture, sempre vincolata a un punto di vista umanocentrico, ma accede alla diversità essenziale dei linguaggi sovrapposti, cerca di decriptare la matrice che ricompone il senso dei messaggi telematici, la predisposizione degli info-oggetti, si insinua e si mimetizza con la concretezza delle idee che nel cyberspazio assumono forme, geografie e un genoma digitale comune. Gli artisti trascendono l'universo della comunicazione umana per confondersi con le dinamiche del mondo inanimato, scoprono un linguaggio delle cose, tra le cose, una conversazione a cui devono necessariamente prestare ascolto per comprendere la contemporaneità.

Ipertesti
La forma ipertestuale con cui vengono organizzati i documenti elettronici e che sarà una componente fondamentale per la nascita della rete è l'esempio più evidente e più diffuso di questa esigenza esplorativa. L'ipertesto disegna un'architettura delle idee, un'urbanistica contrassegnata dalla propagazione di discorsi paralleli in cui l'utente può guardare dentro le parole, al di là delle immagini, scoprendo la consistenza di questi oggetti baluginanti, la loro continua eccitabilità che facilita la trasmissione di contenuti.
La narrativa ipertestuale, che si sviluppa con la diffusione dei cd-rom[31], riformula la lettura, trasformandola in una *flânerie* tra ritagli di testi e immagini svincolate dalla fissità della stampa o dalla dittatura del catodo, realizzando formalmente quella frammentarietà interdipendente di percorsi narrativi che caratterizza l'opera di Philip Dick, di Pynchon, le labirintiche trame di Borges, le linee di frattura e di avvicinamento che percorrono tutta l'opera joyciana. Nasce una galassia, un intorno di narratività, che può essere diversamente esplorato e che proprio perdendo una guida interpretativa costringe il lettore a un continuo cambiamento di strategia, alla scelta, all'orientamento soggettivo nella nebulosa di contenuti che come un'ombra vivida contiene lo spazio del racconto.
Molte opere di narrativa ipermediale[32] sfruttano il web come strumento di diffusione, senza uscire dalla struttura a nicchia che definisce ancora un'unità argomentativa, un contenimento almeno formale, concedendo al lettore una mobilità limitata e circoscritta, al riparo dal vortice esterno della rete.
L'opera ipertestuale pensata per la rete perde invece i contorni, sfuma e si fa inafferrabile, nega la propria presenza, si sparpaglia in continue fughe verso un fuori che la attira e che è contemporaneamente soggetto alla continua interpretazione della sua matrice, in bilico tra la sempre citata operazione duchampiana[33] e la sparizione nell'entropia informazionale del web.
L'assenza di un supporto stabile, di un contesto permanente, richiedono all'individuo e alla sua coscienza operante di diventare supporto; impressionato come una lastra fotografica, dovrà assorbire i flash che si succedono sullo schermo e ricostruire nella propria memoria quei segnali non persistenti, afferrando il senso della matrice che li ha coordinati.
Own, Be Owned or Remain Invisible dell'artista britannico Heath Bunting è composto da continue riappropriazioni provocatorie che disorientano l'utente. Un testo critico che commenta acidamente la carriera creativa dell'artista sembra la nervatura centrale del lavoro; quasi ogni parola è stata collegata a un corrispettivo dominio.com, solo i termini che l'artista riconosce come esclusivamente propri e non commercializzabili rimangono intatti.
Il balzo dal sito a un luogo estraneo avviene repentinamente, non rimane alcuna presenza del contesto di riferimento; l'utente catapultato altrove è spiazzato: dov'è l'opera?
Tramite i collegamenti arbitrari a siti commerciali, l'artista denuncia il servilismo prestato dall'arte e dai centri di potere culturale consolidati alle dinamiche di mercato in cui la critica attribuisce a opere e artisti il valore aggiunto necessario per permettere il tradizionale scambio tra capitali culturali e capitali economici. Al di là di questo sarcasmo avanguardista, il vero spettro appare chiaro nella successione dei domini commerciali che sembrano colonizzare tutto il testo, trasformando il significato stesso delle parole e per estensione tutto il vocabolario umano in un compendio di sigle e marchi registrati.
La strategia commerciale intrappola e polarizza le parole privandole di quella fluida intercambiabilità che la dimensione virtuale ha introdotto tra la sfera dei significanti e il sostrato dei significati, inchiodandone la meravigliosa permutazione.
Technology to the People[34], progetto ospite di Irational.org[35], ribadisce il concetto di possesso di costrutti di parole, collegando le frasi che non potremo più utilizzare liberamente ai siti proprietari che le hanno brevettate come slogan.

Heath Bunting, *Own, Be Owned Or Remain Invisible* – http://www.irational.org/heath/_readme.html
Alexei Shulgin, *WWWArt Medal* – http://www.easylife.org/award/

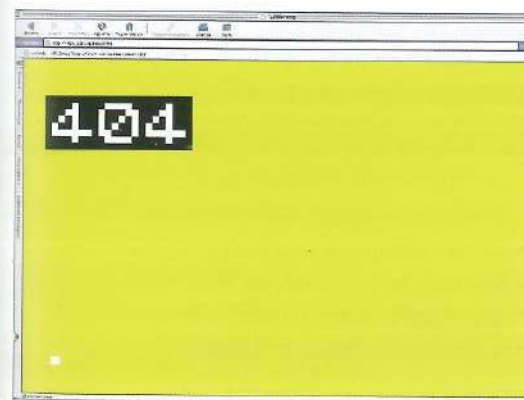
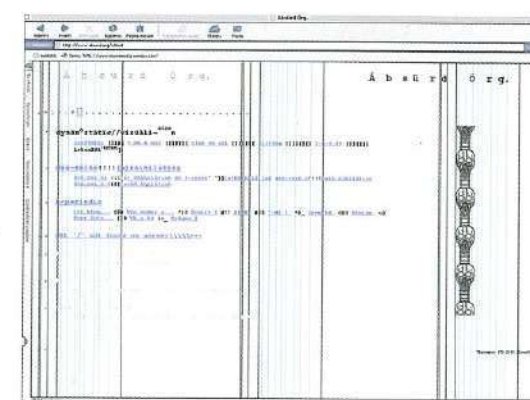
Lo stesso "Technology to the People" è uno slogan utilizzato dal movimento hacker nelle lotte per la diffusione dell'informatica degli anni sessanta[36] che Andy Garcia Andujar ha provocatoriamente registrato sotto un trademark, fondando un'impresa dotcom, primo sintomo del fallimento di quell'utopia populista. L'artista reclamizza apparecchi per l'elemosina telematica criticando ironicamente l'aura tecnologica, il potere in sé salvifico della tecnologia, la subdola lotta contro il *digital divide* che, favorendo l'alfabetizzazione informatica, infrange le ultime barriere della globalizzazione e dell'uniformazione economica e culturale dell'umanità.
La simbologia delle icone è complementare agli ipertesti nella strutturazione delle pagine web. I nuovi pittogrammi indirizzano le scelte, velocizzano le decisioni e incorporano funzioni e concetti difficilmente esprimibili per esteso.
Per scoprire l'inventiva e la creatività personale che fa del computer una dépendance dello spazio domestico o di lavoro, Alexei Shulgin ha organizzato una mostra di desktop ("Desktop Is") lasciando agli utenti la possibilità di esporre on line le proprie scrivanie virtuali, luoghi intimi che accrescono la funzionalità dei processi informatici di una ridondanza affettiva ed emozionale[37].

MOSCOW WWWART CENTRE
has founded an award:
WWWART MEDAL

Le interfacce, spazi concreti e fondamentali, sono spesso trascurate nei gesti rapidi e automatici della navigazione, standardizzate in una griglia solo parzialmente modificabile; le creazioni personalizzate formano invece un alone di mistero, decorano lo schermo del terminale e senza trasmettere un senso di chiarezza, di funzionalità, trasformano il desktop o la pagina del sito in uno spazio abituale, quotidiano,

privato, intriso di un gergo familiare e implicito, predisposto per sentirsi a proprio agio, per attirare gli utenti o più semplicemente per stupirli con un design originale.

Programmazione e codice
Più in profondità, addentrandoci nella stratificazione semantica della rete, raggiungiamo l'eteroglossia dei linguaggi di programmazione, sequenze di istruzioni operative che danno a un linguaggio frammentato un potere primordiale, creativo, capace di modificare la realtà superficiale della rete, elaborando la massa informazionale come uno strumento scarno ed efficace, fantasioso e terribile; generano un fraseggio di sintagmi e termini, una babele di operazioni che, apparendo, disorientano chi ne è digiuno e non si riconosce nei lineamenti cifrati della matrice.
Il duo Jodi[38] e absurd.org[39] riportano in superficie la zona sotterranea della programmazione, disegnando siti in cui un ibrido incomprensibile, mélange di html e codice ascii, fa trapelare messaggi assurdi ed esilaranti. Il falso codice, sterile e inattivo, appare come una pioggia di segnali indecifrabili prodotti autonomamente dalla rete. Provenendo da altrove, impazzito, innesca un soliloquio di cui siamo spettatori impotenti, intrappolati in un'interfaccia che fotografa la soglia di frattura tra l'uomo e la macchina, incapaci di muoversi coscientemente in quest'interzona in cui ogni collegamento risulta casuale e ingiustificato.
Alex Galloway partecipa all'esposizione "Code.doc"[40] del Whitney Museum con un'opera all'apparenza simile alle composizioni di Jodi ma fondamentalmente diversa, poiché le istruzioni elencate sono suggerimenti operativi per praticare un hackeraggio guidato e dilettantesco, per penetrare abusivamente nelle caselle di posta di hot.mail, leggere dati personali di aziende e imprese, infrangere le barriere di protezione delle fortezze dell'informazione, sfruttando i buchi nei complessi sistemi. Il codice da elemento di ambientazione decorativa diventa un passepartout che immette nel labirinto criptato della rete, ci trasforma in ingenue spie disperse all'interno di recessi privati, nascosti, ma soprattutto manifesta la continua lotta tra la protezione di dati sensibili e la perenne possibilità di eludere i sistemi di controllo, di investigare e di rendere strutturalmente pubblico ciò che è privato.
Il copyright e il diritto d'autore infatti sono concetti analogici che male si adattano all'estrema trasparenza e malleabilità dei bit digitali; i sistemi proprietari che cercano di imporre il modello capitalistico basato sul possesso dei brevetti, sulla riservatezza delle informazioni, sopravvivono grazie a monopoli politico-economici, di cui garantiscono

Jodi, *404* – http://404.jodi.org/index.html

Absurd org. – http://www.absurd.org/

rinnovamento ed espansione. Mercato, diritto e politica condividono strategie per il mantenimento dello status quo sociale, nascondono e criminalizzano l'*open source*[41], l'enorme *potlach* dei software liberi dove avviene lo scambio paritario di programmi, musica e informazioni poiché tramite esso si stanno sperimentando forme economiche alternative che non capitalizzano l'oggetto, il bene di consumo, ma la perizia e la maestria di sviluppatori e hacker, sempre più simili ad artigiani di maestranze gotiche, impegnati a scolpire guglie e gocciolatoi in un'opera pubblica accessibile a tutti, imponente e libera come la rete. L'approccio estetico alla programmazione misura l'equilibrio tra la bellezza della partitura del codice, l'armonia interna delle sue operazioni e il risultato che produce la sua applicazione[42], un'esperienza alchemica che non si esaurisce con la conoscenza del linguaggio, ma deve comprendere la complessità e il funzionamento delle procedure basilari della programmazione, provando a forzare i limiti di ciò che è la rete, inventando nuovi territori, disegnando nuove orbite, per espanderla, per confonderla, destrutturarla e ristrutturarla continuamente.

0100101110101101.ORG e [epidemic] realizzano un virus informatico[43] per la 49ª Biennale di Venezia. *Biennale.py*, pur essendo innocuo, molto lento, difficilmente propagabile per la scarsa diffusione di file *pyton* e limitandosi a riprodurre la scritta "Your computer has been infected by biennale.py" sul monitor del computer, è soprattutto un anticorpo per la paranoia, generata dall'ignoranza, che si scatena nella rete al comparire di un virus. Il codice completo viene anche diffuso tramite magliette e cd-rom. Il pubblico della Biennale è in contatto stretto con un agente informatico virulento infetto, contribuisce alla demistificazione dell'aura mortifera del virus, ma al contempo veicola, come un portatore sano, la sua possibile diffusione.

Il connubio opera-virus entra in un cortocircuito irresolubile; il contesto istituzionale da cui viene propagata l'opera ne demistifica la pericolosità, pubblicizzandola e quindi diffondendola come una provocazione concettuale, un'arte contagiosa che si insedia nel computer indipendentemente dalla volontà del fruitore. Il virus attivo e funzionante, riconosciuto nel "libro nero" di Norton[44], trasforma l'opera in una poesia operante, un'arma che destabilizza l'asetticità della rete, il funzionalismo del nuovo mezzo di comunicazione, inserendo nei suoi circuiti una cifra di imprevedibilità e di rischio, una smagliatura che determina "l'irruzione del sociale in ciò che di più sociale esiste"[45].

Il codice, ingranaggio ultimo di un chirurgico strumento informatico, è anche materiale spurio; copiato e distorto subisce inprevedibili trasformazioni come nel collage e décollage dadaista del *game patching*, metodo di rielaborazione di giochi proprietari[46] che, stravolti nella loro grafica, privati dei comandi, arricchiti da camuffamenti e sfregi risultano inservibili, sviluppano paesaggi onirici nel ventre delle matrici (RETROYOU R/C[47]), adattano videogame di guerriglia e combattimento a realtà contemporanee (Favela) per criticarne la violenza e il subliminale sessismo sostituendo eroi ed eroine con ironiche caricature (Nude Rider)[48].

Il binomio hacktivism e artivism

L'attivismo sociale e politico che sfrutta l'hackeraggio per dar vita a pratiche comunitarie di impegno sociale e di opposizione ai poteri costituiti tramite la rete è in stretta relazione con la guerriglia mediatica[49] attuata da artisti che utilizzano tattiche per provocare delle distorsioni creative dei tracciati informazionali, operando su tutta la scala di stratificazione semantica, travestendosi da fonti legittime, sostituendosi ai centri nevralgici, occupando e parodiando i canali istituzionali.

Hacktivism e artivism collimano in un attacco concreto, non semplicemente provocatorio, alla spettacolarizzazione del mondo virtuale, costringendola a una continua verifica

Etoy – http://www.etoy.com

Etoys – http://www.etoys.com

nell'attualità, dimostrandone la pericolosa cogenza, l'infiltrazione capillare nelle maglie del tessuto sociale e contemporaneamente predispongono strategie comuni di difesa e di attacco contro i monopoli economici e politici.

Vogliono soprattutto stimolare il senso etico degli internauti, risvegliarli dall'ipnosi delle notizie di cronaca, convogliandone forze e aspirazioni in forme coordinate di lotta, mettendo a loro disposizione strumenti non-convenzionali semplici e potenti, media tattici[50], integrazione di forme di comunicazione e di espressione tradizionali e nuove, tecnologiche e popolari, con cui poter prendere parte in prima persona alla tutela della libertà di scambio delle informazioni nell'era digitale[51].

Artivism, pratica che enfatizza maggiormente le caratteristiche performative delle proprie operazioni, esponendosi in pubblico con dimostrazioni eclatanti, e hacktivism, strategia pre-politica più sotterranea che intesse forme durature e compartecipative di resistenza mediatica, sono due tattiche che agiscono in simbiosi, in un processo che tra shock e nascondimento le rende inafferrabili.

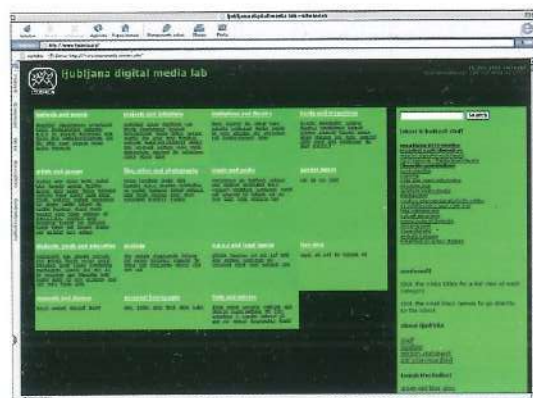
Un esempio di questa muta interdipendenza è la battaglia legale, informatica, finanziaria e in fondo mediatica che il gruppo di artisti hacker Etoy ha scatenato contro il colosso statunitense della vendita di giocattoli on line eToys, con l'aiuto del gruppo attivista ®tmark e di gran parte della scena hacker.

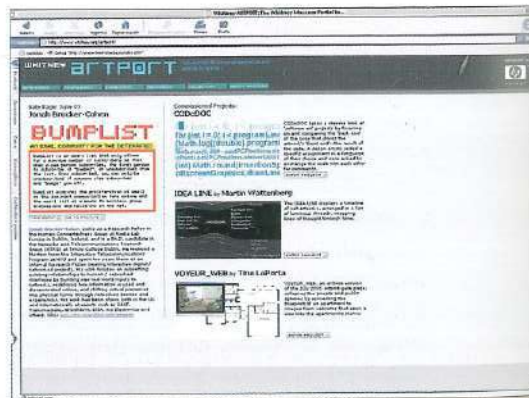
L'azienda di e-marketing ha tentato nel 1999 di convincere con laute somme di denaro – poi di sfrattare con un pronunciamento di un tribunale statunitense – il gruppo di artisti europei Etoy, già costituitosi nel 1996 come impresa dotcom e vittima di un caso di omonimia (www.etoy.com, www.eToys.com), accusandolo ingiustamente di *cybersquatting*, ovvero di occupare volutamente un nome di dominio simile per dirottare gli utenti verso il proprio sito e intrappolarli nelle trame di provocazioni scandalose.

Un gioco collettivo aperto agli internauti scatena un bombardamento mediatico mirato e capillare che raggiunge i clienti di eToys, denunciando la violenza subita, l'ingiustizia monopolista, screditando mediante acute analisi finanziarie l'affidabilità economica dell'azienda, presto coinvolta nel collasso causato dall'azione retroattiva di diminuzione delle vendite e fuga di capitali. A distanza di tre mesi il gruppo di artisti indipendenti può festeggiare la vittoria, simbolo dell'importanza del virtuale e della sua influenza diretta sulla realtà materiale.

Anche il gruppo internazionale di hacker ®tmark è registrato sotto un dominio commerciale (www.rtmark.com). Conservando l'anonimato individuale per riconoscersi in una sigla e in un

operato comune, sfrutta il mimetismo per inserirsi nell'ambito commerciale stravolgendone il linguaggio, inventando un sistema di finanziamento che si basa su investimenti (Funds) che non hanno un profitto finanziario personale a breve termine ma una ricaduta sociale a lungo termine, scaturita dalla lotta contro la distruzione dell'ambiente, la barbarie della politica internazionale, le strategie conservatrici neoliberiste.
Il *cybersquatting* del sito del WTO avviene riproducendo interamente la grafica dell'interfaccia del sito originale nel sito gatt.org (nome desunto dalla vecchia sigla dell'organizzazione, General Agreement of Tariffs and Trade), cambiando completamente i contenuti dei documenti, sia in aberranti dichiarazioni di fedeltà all'economia liberista – revival di schiavismo e di colonialismo – sia denunciando le strategie di mantenimento del disequilibrio economico dei paesi in via di sviluppo, lo sfruttamento delle risorse naturali umane e intellettuali, l'utile instabilità del mercato del lavoro, fonte di ricatto e di soggezione politica.
Compagnie e governi vittime del tranello hanno invitato gli artisti a partecipare a convegni e interventi pubblici, credendoli funzionari del WTO. Il gruppo di performer the Yesmen[52] (i leccapiedi), che cooperano con ®tmark, partecipa alle riunioni con azioni deliranti, indossano tute per il controllo cibernetico degli operai, proponendo mozioni per lo scioglimento dell'organizzazione mondiale del commercio, riscuotono, grazie a buoni doti retoriche, grande successo nelle platee.

Collezionare o condividere?
L'attacco alla vendita di opere di net.art è un altro bersaglio della lotta artivista. Gli 01.org clonano, ovvero riproducono interamente sotto un altro dominio, il sito delle gallerie virtuali in pay per view hell.com e Teleportacia per dimostrare l'anacronismo di procedure di distribuzione e di collezionismo di arte che vorrebbero limitare la libera circolazione e la fruizione di opere digitalizzate, private di un supporto vincolante, e perennemente coinvolte in un continua osmosi con l'ambiente virtuale della rete che ne destabilizza la centralità e la localizzazione.
Il diritto di acquistare e collezionare opere di net.art è esemplarmente difeso dalla Fondation Cartier[53], che ha richiesto l'esclusiva dell'opera *Longitude 38* all'artista Valery Grancher[54]; operazione alla quale fa da contrappunto il curatore della sezione di net.art del Guggenheim Museum Jon Ippolito che cerca, in un testo di introduzione alla sezione di net.art del museo, di sfatare il mito della fine del collezionismo, del copyright, del possesso delle opere virtuali,

Ljubljana digital media lab – http://www.lijudmila.org/

Whitney Museum – http://www.whitney.or/artport/

Beyond Interface. Walker Art Center – http://www.walkerart.org/gallery9/beyondinterface/

ribadendo l'importanza del museo in qualità di intermediario culturale, filtro attendibile delle nuove arti[55].
È forse il timore di un'inflazione e della conseguente sparizione dell'autorità museale, della strategica gestione del capitale culturale della contemporaneità che spaventa alcune roccaforti dell'arte contemporanea.
Internet infatti, come sostiene Alexei Shulgin[56], permette all'artista di produrre, distribuire e commentare in modo indipendente il proprio lavoro, senza l'altrimenti necessaria intermediazione di critici galleristi e istituzioni culturali[57]; dall'era del possesso ed esposizione dell'opera, passiamo all'era dell'accesso alle informazioni perennemente disponibili sul network globale, dove i flussi binari che percorrono la rete sotto forma di impulsi, sono segnali nomadi che possono attualizzarsi sugli schermi, scaricati, riprodotti, clonati, non perdono in definizione e precisione.
Il filosofo francese Pierre Lévy sostiene, a questo proposito, che non sarà più l'utente a gravitare alla ricerca di messaggi ma saranno i messaggi come un nugolo di insetti ad avvolgere l'utente[58]; egli dovrà quindi intercettarli, carpirli proprio come il nuovo individuo cacciatore, raccoglitore, nella nota previsione di McLuhan.
L'opera del singolo artista rischia però di perdersi nel magma di informazioni della rete, diventare una libertà espressiva velleitaria, invisibile, inaccessibile anche tramite i motori di ricerca, confusa nella miriade di siti che pubblicizzano arte.
Per questo gli artisti si coalizzano in spazi espositivi virtuali che come Adaweb[59], Ljudmila.org, Rhizome, Irational.org, Turbulence, D-i-n-a.net, stringendo collaborazioni, organizzando mostre ed eventi culturali, o nel caso di Ars Electronica[60] stimolando la ricerca con dei concorsi sull'applicazione delle nuove tecnologie nel campo artistico,

riescono a ottenere una visibilità in rete e a competere, a livello virtuale, con le grandi organizzazioni culturali, musei e istituzioni private che iniziano in alcuni casi a interessarsi alle pratiche artistiche in rete, e che costretti alla rincorsa delle nuove e dinamiche realtà, tentano soluzioni alternative al rifiuto o alla annessione acritica, per riconfigurare il proprio ruolo di grandi centri di distribuzione e produzione di cultura.

Il Wihtney Museum[61] finanzia dei progetti di ricerca per net.artisti dedicandovi un'interessante sezione sul proprio sito, Dia[62] invita artisti a confrontarsi con il nuovo medium, la Tate Gallery[63] dà spazio a progetti on line, lo ZKM[64] si consacra interamente alle nuove tecnologie, il Walker Art Center[65] anticipa tutti nell'organizzazione di mostre e laboratori virtuali di altissimo livello.

La possibilità di diffondere a un grande pubblico le nuove pratiche artistiche sorge solo dalla collaborazione di queste diverse forme di promozione culturale; l'accesso ai canali convenzionali dell'informazione di massa concede alle istituzioni quella visibilità che i gruppi indipendenti con base virtuale difficilmente trovano, d'altro canto questi sono fucine di sperimentazione artistica, ancora liberi da univoche direttive culturali, dirompenti perché agili e diversificati, in perenne diversione da inquadramenti formalisti.

Le tensioni che si creano tra la volontà egemonica di collezione, appropriazione, registrazione delle politiche museali, pur rinnovate al passo con le nuove tecnologie, e la continua fuga indipendente, l'evolvere anarchico dell'arte nella rete, che ridimensiona il ruolo del mediatore rivalutando il rapporto intercambiabile autore-fruitore, rivoluzioneranno completamente, influenzando l'intero sistema, i meccanismi convenzionali della produzione e distribuzione di arte? L'arte sarà sempre più *open source*? O un infinito menu di idiosincrasie personali in pay per view? I musei diventeranno laboratori di ricerca con postazioni a disposizione della fruizione diretta delle opere? O scambieranno il virtuale per un'altra dimensione avanguardista da incamerare ed esorcizzare?

Incapaci di prevedere, conserviamo la speranza, intrinseca alla dimensione virtuale, nella molteplicità e nella compresenza di futuri possibili, testimoni di una volontà espressiva autonoma, pluralista, strutturalmente intollerante nei confronti dei tentativi di omologazione culturale.

[1] Per una cronologia della net.art cfr. http://www.calarts.edu/-line/history.html di Natalie Boockhin.
[2] La nascita della definizione "net.art" in http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9703/msg00094.html
[3] Per una tassonomia della net.art cfr. http://www.whitney.org/artport/commissions/idealine/Idealine.html di Martin Wattemberg.
[4] Da apparato di sicurezza e comunicazione postatomica voluto dal governo statunitense del secondo dopoguerra, diventa uno spazio per la libera condivisione della ricerca accademica e della tecnologia informatica (Arpanet); cfr. B. Sterling, *A Short History of the Internet*, in "The Magazine of Fantasy and Science Fiction", febbraio 1993.
[5] Cfr. H. Bey, *T.A.Z.*, Shake, Milano 1993.
[6] M. Castells, *Galassia Internet*, Feltrinelli, Milano 2002.
[7] Una BBS è un sistema di messaggi a bacheca che, tramite un computer al quale ci si può connettere da terminali remoti, consente lo scambio di messaggi e il prelievo di programmi.
[8] http://www.t0.or.at/-radrian/ARTEX/index.html
[9] http://bbs.thing.net/login.thing
[10] http://www.rhizome.org
[11] http://www.nettime.org
[12] Per un inquadramento critico dell'arte relazionale cfr, N. Bourriaud, *Introduction à une esthétique relationelle*, in *Traffic*, catalogo della mostra, a cura di N. Bourriaud, CAPC Musée d'Art Contemporain, Bordeaux 1996.
[13] T. Bazzichelli, "Pratiche reali per corpi virtuali: orizzontalità e coevoluzione dell'arte", in http://www.strano.net/bazzichelli/hacker_art.htm
[14] http://www.t0.or.at/-radrian/ARTEX/PLISSURE/plissure.html
[15] Analoga è l'opera *Das Casino* di Carl Eugene Loeffler e Fred Truck.
[16] http://adaweb.walkerart.org/project/holzer/cgi/pcb.cgi
[17] http://www.usc.edu/dept/garden/
[18] L'opera digitale infinitamente riproducibile, fonte e obiettivo di cooperazione, perde ogni residuo di aura tecnologica, accresciuta nel secolo scorso con l'apparenza di una tecnica nascosta, magica, attualizzando il pensiero benjaminiano quando sostiene che "quel che avviene nell'opera d'arte con il

deperimento dell'apparenza e il declino dell'aura non sarebbe altro che un enorme guadagno di spazio di gioco".
[19] http://www.thefileroom.org/
[20] http://recycler.plagiarist.org/
[21] www.communimage.ch
[22] Kevin Kelly
[23] "I browser sono un elemento costitutivo della nostra esperienza del web, come il computer, lo schermo o il modem. Di conseguenza siamo indotti a trattare il browser come una necessità trasparente. Il fatto che questo software sia stato concepito con dei fini precisi, il fatto che delle persone si siano confrontate per inventarne le funzioni, la nozione di un interesse incorporato a esso è qualcosa che tendiamo a tralasciare e che ci preoccupa poco." Benjamin Weil, Readme.txt
[24] P. Virilio, *La bomba informatica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1999.
[25] http://www.potatoland.org/shredder/shredder.html
[26] http://www.potatoland.org/riot
[27] L'URL è un sistema per specificare le locazioni delle risorse internet.
[28] Entrambe le opere sono state presentate in anteprima a BananaRAM.org, primo festival di net.art in Italia, ideato e curato da Gianluca d'Agostino, Maria Rita Silvestri, scrittrice d'arte, in collaborazione con Valentina Tanni [fondatrice di Random]. BananaRAM.org è stato un'ispirazione indispensabile e un utile termine di confronto per la realizzazione e la stesura di questa ricerca.
[29] Che a sua volta deriva dallo *sniffer*, programma per intercettazione dati, della CIA.
[30] www.limiteazero.com/carnivore/index.html
[31] Y. Volkart, *Double Life. Identity and Transformation in Contemporary Art*, catalogo della mostra, Generali Foundation, Wien 2001.
[32] M. Amerika, *Grammatron*, in http://www.grammatron.com
D. Steinke, *Blindspot*, in http://adaweb.walkerart.org/project/blindspot/
Doll Yoko Francesca da rimini | ricardo dominguez | michael grimm
http://www.thing.net/-dollyoko/
A. Weintraub, *Pedestrian: Walking and the lure of objects*, in http://www.turbulence.org/Works/pedestrian/intro.html
T. La Porta, *Distance*, in http://www.turbulence.or/works/Distance/index.html
[33] Che provocatoriamente destina all'artista e al contesto espositivo il potere di attribuire valore estetico a qualsiasi oggetto comune.
[34] http://www.irational.org/tttp/primera.html
[35] www.irational.org è una fonte di informazione irrazionale senza epicentro, continuamente alimentata da un collettivo di artisti, scrittori, attivisti che usano il sito come unico punto di riferimento e di incontro.
[36] Per approfondimenti sul Computer Liberation Front cfr. C. Formenti, *Incantati dalla rete*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000.
[37] "Desktop is a reflection of your individuality": Alexei Shulgin, in www.easylife.org/desktop/desktop_is.html
[38] http://404.jodi.org/index.html
[39] http://www.absurd.org/a.html
[40] http://www.whitney.org/artport/commissions/codedoc/index.shtml
[41] Un software *open source* è un programma il cui codice sorgente è reso pubblico, in modo che chiunque possa aggiungere il proprio contributo; la pratica *open source*, precedente alla rete, ha avuto con internet un grande sviluppo, costituendo una minaccia per l'appetibilità dei software proprietari, potenzialmente surclassati dagli equivalenti gratuiti.
[42] "La scelta non è di adoperare la tecnologia più sofisticata ma di lavorare in modo sofisticato sulla tecnologia." Massimo Ferronato [epidemic], in www.epidemic.ws
[43] Programma che si replica autonomamente infettando altri dischi o programmi all'insaputa dell'utente.
[44] Programma antivirus.
[45] Cfr. www.epidemic.ws/comunicato_biennale.txt
[46] Game patch figlio dello scratch by Erkki Huhtamo, in http://switch.sjsu.edu/CrackingtheMaze/erkki.html
[47] www.retroyou.org
[48] R. Nideffer, *Tomb Raider I and II Patches*.
[49] "La guerriglia mediatica non è un modo di riappropriarsi dell'informazione nel senso di rubare spazio al sistema mediatico ufficiale o di dimostrare la deformazione delle notizie esercitata da quest'ultimo. Essa è la realizzazione di un gioco all'inganno reciproco, una forma di cooptazione dei media in una trama impossibile da cogliere e da comprendere, una trama che fa cadere i mass media vittime della loro stessa prassi." Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino 2000.
[50] *ABC of Tactical Media*, in http://www.waag.org/tmn/ http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html
[51] Artisti della sfera avant-pop come Thompson and Craighead, pur agendo diversamente dalla scena hacktivista, demistificano anch'essi i potentati informativi estraniando le notizie televisive, il mito della rete, il crescente fenomeno dell'e-commerce, dalle funzioni abituali per sviscerarne i meccanismi nascosti o per incatenarli in cicli infiniti dagli effetti deliranti (altro esempio di browserart). Cfr. M. America, *Avant-Pop Manifesto*, in www.altx.com/manifestos/avant.pop.manifesto.html
Thompson and Craighead, http://www.thompson-craighead.net/
[52] www.yesmen.org
[53] http://www.fondation.cartier.fr
[54] "In 1999, net artist Valery Grancher sold his piece Longitude 38 to the Cartier Foundation for $5,000. This sale, widely held to be the highest sum yet raised for a net artwork, is proof positive that net art's putative evasion of the maws of commercialisation is at an end." J. Berry, *Information as Muse: Net Art and the Market*, in http://www.calarts.edu/-line/berry.html
[55] http://www.guggenheim.org/internetart/internetart_index.html
[56] J. Bosma, *Interview with Alexei Shulgin*, in http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/43.htm
[57] "The obvious issue that come to mind in the internet's many to many structure is what has been called 'disintermediation' – in others words, through the Internet, an artist almost anywhere in the world can reach anyone almost anywhere else who has a connection, whithout having to go through the middleman, such as a galley or museum."
[58] P. Lévy, *L'intelligenza collettiva: per un'antropologia del cyberspazio* (1956), Feltrinelli, Milano 1996.
[59] www.walkerart.org/
[60] www.aec.at/
[61] http://www.whitney.org/artport
[62] www.diacenter.org/
[63] www.tate.org.uk/
[64] http://www.zkm.de
[65] http://www.walkerart.org/gallery9/beyondinterface

Apparati

Bibliografia

Nuovi realismi e pop art(s)

A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) - London 1981.
A. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton (N.J.) 1999.
D. Judd, *In the Galleries*, in "Arts Magazine", 38, n. 6, marzo 1964.
R. Rauschenberg, *Sixteen Americans*, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York 1957.

I situazionisti

AA.VV., *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps. À propos de l'Internationale Situationniste*, catalogo della mostra a cura di M. Francis, P. Wollen con P.H. Parsy, 1989.
L. Andreotti, *X. Costa, Situacionistes: art, politica, urbanisme*, catalogo della mostra, Actar, Barcellona 1996.
M. Bandini, *L'estetico il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948/1957*, Officina Edizioni, Roma 1977.
G. Berréby, *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste*, Allia, Paris 1985.
C. Boursellier, *Vie et mort de Guy Debord 1931-1994*, Plon, Paris 1999.
G. Debord, *La Société du Spectacle*, Buchet/Chastel, Paris 1967 (trad. it. Vallecchi, Firenze 1979).
G. Debord, *Correspondance. Volume 1 juin 1957 - août 1960*, Librairie Arthème Fayard, Paris 1999.
P. Dumontier, *Les Situationnistes et mai '68. Théorie et pratique de la révolution (1966-1972)*, G. Lebovici, Paris 1990.
Internazionale situazionista 1958-69, Nautilus, Torino 1994.
A. Jappe, *Guy Debord*, Tracce, Pescara 1993.
M. Perniola, *I situazionisti*, in "Agaragar", 4, Arcana, Roma 1972.
Potlatch. Bollettino dell'Internazionale lettrista 1954-57, Nautilus, Torino 1999.
M.T. Roberto con G. Bertolino, *F. Comisso, Pinot Gallizio. Catalogo generale delle opere 1953-1964*, Mazzotta, Milano 2001.

Arte programmata

G. Alviani (a cura di), *22 iz buducnosti za buducnost Vukovara of the future for the future of Vukovar*, catalogo della mostra, Muzej Suvremene umjetnosti, Zagreb 2002.
U. Apollonio, *Occasioni del tempo, riflessioni-ipotesi*, Studio Forma, Torino 1979.
L. Caramel, *GRAV, Groupe de recherche d'art visuel 1960-1968*, Electa, Milano 1975.
E. Crispolti, *Neoconcretismo, arte programmata, lavoro di gruppo*, in "Il Verri", fascicolo monografico dedicato al tema "Dopo l'Informale", n. 12, 1963.
G. De Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, Einaudi, Torino 1982.
J. Denegri, *Umjetnost, konstruktivnog pristupa. Exat 51. Nove tendencije*, Horetzky, Zagreb 2000.
P.G. Dragone, *L'arte programmata*, in M. Dalai Emiliani (a cura di), *Ricerche visuali dopo il 1945. Documenti e testimonianze*, Milano 1978.
U. Eco, *Arte programmata*, catalogo della mostra, ora in U. Eco, *La definizione dell'arte*, Bompiani, Milano 1984.
L.P. Finizio, *L'astrattismo costruttivo. Suprematismo e costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari 1990.
L.P. Finizio, *Dal Neoplatonismo all'arte concreta 1917-1937*, Laterza, Roma-Bari 1993.
Forme, Lumière, Mouvement. De l'abstraction geometrique au cinetisme, catalogo della mostra, Parc Chanot, Marseille 1981.
E.L. Francalanci, *Note su alcuni materiali teorici dalle avanguardie storiche agli anni '60*, in L. Vergine, *L'ultima avanguardia*, Mazzotta, Milano 1983.
"Il Verri", fascicolo monografico dedicato al tema "L'arte programmata" a cura di G. Dorfles, n. 22, 1962.
U. Kultermann, *Nuove forme della pittura*, Feltrinelli, Milano 1969.
L'art en mouvement, a cura di J.-L. Prat, Fondation Maeght, Saint Paul 1992.
S. Lemoine (a cura di), *Madì. L'art sud-américain*, catalogo della mostra, Grenoble 2002.
Lumière et Mouvement, Galerie Denise Rene, Paris 1996.
E. Maurizi, *Il GRAV, storia e utopia*, Multigrafica, Roma 1991.
M. Meneguzzo, *Arte programmata e cinetica in Italia 1958-1968*, Galleria d'arte Niccoli, Parma 2000.
F. Menna, *Arte cinetica e visuale*, in *L'arte moderna*, vol. XIII, Milano 1975.
I. Mussa, *Il Gruppo Enne. La situazione dei gruppi in Europa negli anni Sessanta*, Bulzoni, Roma 1977.
M. Pacheco, *Arte astratta argentina*, catalogo della mostra, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bergamo 2002.
Perpetuum mobile, catalogo della mostra, Galleria L'Obelisco, Roma 1965.
F. Popper, *Naissance de l'art cinetique. L'image du mouvement*

dans les arts plastiques depuis 1860, Paris 1967 (trad. it. *L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Einaudi, Torino 1970).
F. Popper, *Arte cinetica. Optical Art*, in F. Poli, a cura di, *Le nuove tendenze dell'arte. Ricerche internazionali dal 1945 ad oggi*, Rosenberg & Sellier, Torino 1995.
G. Rickey, *Constructivism, origins and evolution*, Braziller, New York 1967-1995.
I. Sandler, *American Art of the 1960's*, Harper & Row, New York 1988.
N. Schöffer, *Le nouvel esprit artistique*, Denoel/Gonthier, Paris 1970.
S. Serra Zanetti, *Ricerche ottico-visive e arte cinetico-programmata in Italia negli anni Sessanta*, in R. Barilli (a cura di), *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, Il Mulino, Bologna 1979.
P. Sers, *Entretiens avec Nicolas Schöffer*, Éditions Pierre Belfond, Paris 1971.
F. Tedeschi, *Lo spazio ridefinito*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1998.
Trent'anni dopo. L'avanguardia gestaltica degli anni Sessanta, catalogo della mostra organizzata da Baleri Italia e coordinata da E. Landi, Milano 1993.
L. Vergine, *Arte programmata e cinetica 1953-1963. L'ultima avanguardia*, Mazzotta, Milano 1983.
L. Vergine, *Attraverso l'arte. Pratica politica/pagare il '68*, Roma 1976.

Ricerche minimaliste e analitiche

L. Alloway (a cura di), *Systemic Painting*, catalogo della mostra, Guggenheim Museum, New York 1966.
G. Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York 1968.
G. Celant, *Precronistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze 1976.
G. Celant, *Artmakers*, Feltrinelli, Milano 1984.
J. Meyer, *Minimalism*, Phaidon, London 2000.
F. Poli, *Minimalismo, arte povera, arte concettuale*, Laterza, Roma-Bari 2002[5].
B. Rose, *ABC Art*, in "Art in America", ottobre-novembre 1965.
I. Sandler, *American Art of the 1960s*, Harper and Row Publishers, New York 1988.
R. Wollheim, *Minimal Art*, in "Art Magazine", gennaio 1965.

Arte e ambiente

AA.VV., *L'Art de l'exposition*, Éditions du Regard, Paris 1998.
G. Battcock, *Minimal Art. A Critical Anthology* (1968, New York), University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 1995.
G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Edizioni della Biennale di Venezia - Electa, Venezia-Milano 1976.
G. Celant, *Art Makers*, Feltrinelli, Milano 1984.
N. De Oliveira, W. Petry, N. Oxley (con testo di M. Archer), *Installation Art*, Thames & Hudson, London 1995.
F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale* (1993, Bari), Laterza, Roma-Bari 2002.
B. Riemschneider, U. Grosenick, *Art at the Turn of the Millennium*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1999.

Process art e arte povera

A. Alberro, P. Norvell (a cura di), *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris Oppenheim, Siegelaub, Smithson, Weiner*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 2002.
Anti-Illusion: Procedures/Materials, catalogo della mostra, a cura di J. Monte e M. Tucker, Whitney Museum of American Art, New York 1969.
Arte povera + Azioni povere, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Arsenali dell'Antica Repubblica, Amalfi (NA), Rumma, Salerno 1968.
Arte Povera, antiform – Sculptures 1966-1969, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Musée d'art contemporain, Bordeaux 1982.
Arte Povera. Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz 1958 bis heute, catalogo della mostra, Kunsthalle, Nürnberg, Kunstverlag Ingvild Goetz, München 1997.
Arte Povera, numero monografico di "Ligeia", nn. 25-28, ottobre 1998 - giugno 1999.
Arte Povera: Art from Italy 1967-2002, catalogo della mostra, Museum of Contemporary Art, Sydney 2002.
Attitudes/Sculptures, catalogo della mostra, capcMusée d'art contemporain, Bordeaux 1995.
M. Bandini, *1972 Arte Povera a Torino*, Umberto Allemandi & C., Torino 2002.
A. Bonito Oliva, *America antiforma: un viaggio negli Stati Uniti d'America nell'estate 1969*, in "Domus", n. 478, settembre 1969, p. 32.
A. Bonito Oliva, *Dialoghi d'artista: Incontri con l'arte contemporanea 1970-1984*, Electa, Milano 1984.
G. Celant, *Arte Povera*, catalogo della mostra, Galleria de' Foscherari, Bologna 1968.
G. Celant, *Arte Povera*, Mazzotta, Milano 1969.
G. Celant, *Precronistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze 1976.
G. Celant, *Arte Povera*, Umberto Allemandi & C., Torino 1985.
G. Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano 1985.
C. Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999.
Conceptual Art, Land Art, Arte Povera, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1970.
Earth Art, catalogo della mostra, a cura di W. Sharp, Andrew Dickson White Museum of Art - Cornell University, Ithaca (N.Y.) 1969.
Gravity & Grace. The Changing Condition of Sculpture 1965-1975, catalogo della mostra, a cura di S. Ferleger Brades, Hayward Gallery, London 1993.
Italian Art in the Twentieth Century: Painting and Sculpture 1900-1988, catalogo della mostra, a cura di N. Rosenthal e G. Celant, Royal Academy of Arts, London, Prestel-Verlag, München 1989.
J. Kostner, B. Wallis, *Land and Environmental Art*, Phaidon, London 1998.
L. Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object*, Praeager Publishers, New York 1973.
1965 to 1972: when attitudes became form, catalogo della mostra, Kettle's Yard Gallery, Cambridge; The Fruitmarket Gallery, Edinburgh 1984.
1965-1975: Reconsidering the Object of Art, catalogo della mostra, The Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles 1995.
A. Minola, M.C. Mundici, F. Poli, M.T. Roberto, *Gian Enzo Sperone. Torino Roma New York 35 anni di mostre tra Europa e America*, Hopefulmonster, Torino 2000.
Mythos Italien, Wintermärchen Deutschland, catalogo della mostra, a cura di C. Schulz-Hoffmann, Haus der Kunst, München, Prestel-Verlag, München 1988.
Op Losse Schroeven, catalogo della mostra, a cura di W. Beeren, Stedelijk Museum, Amsterdam 1969.
R. Pincus Witten, *Postminimalism*, Out of London Press, New York 1977.
F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Bari 1995.
Processi di pensiero visualizzati, catalogo della mostra, a cura di J.C. Ammann, Kunstmuseum, Luzern 1970.
Prospect '68, catalogo della mostra, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1968.
A. Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, Thames & Hudson, London 2001.
K. Stiles, P. Selz (a cura di), *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 1996.
H. Szeemann, *Dokumente zur aktuellen Kunst 1967-1970. Material aus dem Archiv Szeemann*, Kunstkreis AG, Luzern 1972.
The New Sculpture 1965-1975: Between Geometry and Gesture, catalogo della mostra, a cura di R. Armstrong e R. Marshall, Whitney Museum of American Art, New York 1990.
G. Tiberghien, *Land Art*, Editions Carré, Paris 1993.
T. Trini, *Arte povera, Land Art, Conceptual Art: l'opera sparita e diffusa*, in "Arte Illustrata", a. III, nn. 34-36, ottobre-dicembre 1970, pp. 40-55.
Verborgene Strukturen, catalogo della mostra, a cura di D. Honisch e W. Beeren, Museum Folkwang, Essen 1969.
When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information, catalogo della mostra, a cura di H. Szeemann, Kunsthalle, Bern; Institute of Contemporary Art, London 1969.
Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972, catalogo della mostra, a cura di R. Flood e F. Morris, Tate Modern, London; Walker Art Center, Minneapolis; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C. 2001.

Pubblicazioni monografiche sugli artisti

Giovanni Anselmo, catalogo della mostra, Galleria Civica Palazzina dei Giardini, Modena; Musée d'Art Contemporain, Lyon, Hopefulmonster, Firenze 1989.
Giovanni Anselmo, catalogo della mostra, a cura di G. Moure, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela; Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice 1995.
Joseph Beuys, catalogo della mostra, a cura di H. Szeemann, Kunsthaus, Zürich 1994.
Joseph Beuys, catalogo della mostra, Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou, Paris 1994.
A. Boatto, *Alighiero Boetti*, Essegi, Ravenna 1984.
Alighiero Boetti 1965-1994, catalogo della mostra, a cura di J.C. Ammann, M.T. Roberto, A.M. Sauzeau, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, Mazzotta, Milano 1996.
Pier Paolo Calzolari. Opere 1968-1986, catalogo della mostra, Galleria Civica, Modena, Edizioni Cooptip, Modena 1986.
Pier Paolo Calzolari, catalogo della mostra, Museo d'Arte Contemporanea - Castello di Rivoli (TO), Charta, Milano 1994.
Jan Dibbets, catalogo della mostra, Walker Art Center, Minneapolis 1987.
R.H. Fuchs e G. Moure, *Jan Dibbets: Interior Light, Works on Architecture 1969-1990*, Rizzoli, New York 1991.
L. Fabro, *Attaccapanni*, Einaudi, Torino 1978.
J. de Sanna, *Fabro*, Essegi, Ravenna 1983.
Fabroinopera, catalogo della mostra, a cura di B. Corà, Palazzo Fabroni, Pistoia, Charta, Milano 1994.
Barry Flanagan. A Visual Invitation, catalogo della mostra, Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne 1987.
Michael Heizer, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Fondazione Prada, Milano, Charta, Milano 1997.
L. Lippard, *Eva Hesse*, University Press, New York 1976.
Eva Hesse, catalogo della mostra, a cura di E. Sussaman, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Yale University Press, New Haven - London 2002.
Jannis Kounellis, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Musei Comunali, Rimini, Mazzotta, Milano 1983.
Jannis Kounellis, catalogo della mostra, a cura di G. Moure, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1996.
G. Moure, *Jannis Kounellis. Works, Writings 1958-2000*, Poligrafa, Barcelona 2001.
Barry Le Va: Four Consecutive Installations and Drawings 1967-

1978, catalogo della mostra, a cura di M. Tucker, The New Museum, New York 1978.
Barry Le Va, catalogo della mostra, a cura di M. Brouwer, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterloo 1988.
Richard Long, catalogo della mostra, a cura di R.H. Fuchs, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Thames & Hudson, London 1986.
Richard Long: Walking the Line, Thames & Hudson, London 2002.
Mario Merz, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, San Marino, Mazzotta, Milano 1983.
Mario Merz, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Electa, Milano 1989.
M. Berger, *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism and the 1960s*, Harper & Row Publishers, New York 1989.
R. Morris, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, MIT Press, Cambridge (Mass.) - London - New York 1993.
Robert Morris, catalogo della mostra, Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou, Paris 1995.
C. van Bruggen, *Bruce Nauman*, Rizzoli, New York 1988.
Bruce Nauman, catalogo della mostra e catalogo ragionato, a cura di N. Benezra e J. Simon, Walker Art Center, Minneapolis; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C. 1994.
C. Hoffmann, *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*, Verlag der Kunst, Dresden 1996.
Dennis Oppenheim: Selected Works 1967-90, catalogo della mostra, PS.1 Museum, New York, Harry Abrahams, New York 1992.
Dennis Oppenheim, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Fondazione Prada, Milano, Charta, Milano 1999.
G. Penone, *Rovesciare gli occhi*, Einaudi, Torino 1977.
Giuseppe Penone, catalogo della mostra, Museo d'Arte Contemporanea - Castello di Rivoli (TO), Fabbri, Milano 1991.
Giuseppe Penone, catalogo della mostra, Carré d'Art - Musée d'Art Contemporain, Nimes; De Pont Foundation for Contemporary Art, Tillburg; Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Trento, Hopefulmonster, Torino 1997.
Pistoletto, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Palazzo Grassi, Venezia, Electa, Milano 1976.
B. Corà, *Pistoletto*, Essegi, Ravenna 1986.
Pistoletto: Division and Multiplication of the Mirror, catalogo della mostra, a cura di G. Celant e A. Heiss, PS.1 Museum, New York, Fabbri, Milano 1988.
Richard Serra: Interviews, Etc. 1970-1980, The Hudson River Museum, Yonkers (N.Y.) 1980.
E.G. Güsse, *Richard Serra*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1987.
Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973, catalogo della mostra, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; Musée d'Art Contemporain, Marseille 1994.
J. Flam (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 1996.
B. Merz e D. Zacharopoulos, *Gilberto Zorio*, Essegi, Ravenna 1982.
Gilberto Zorio, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, Hopefulmonster, Firenze 1992.

Arte concettuale
AA.VV., *The Duchamp Effect*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) - London 1994.
B. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in "October", n. 55, inverno 1990, pp. 105-143.
Conceptual Art, a cura di U. Meyer, Dutton, New York 1972.
Conceptual Art, a cura di P. Osborne, Phaidon Press, London 2002.
Conceptual Art: A Critical Anthology, a cura di A. Alberro e B. Stimson, The MIT Press, Cambridge (Mass.) - London, 1999.
Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s, catalogo della mostra con saggi di AA.VV., Queens Museum of Art, New York 1999.
T. Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon Press, London 1998.
Idea Art, a cura di G. Battcock, Dutton, New York 1973.
L'art conceptuel, une perspective, catalogo della mostra a cura di C. Gintz, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1989.
L.R. Lippard, *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross reference book of information on some aesthetic boundaries consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews and symposia arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia and Asia*, Praeger Publishers, New York 1973.
E. Migliorini, *Conceptual Art*, Edizioni d'Arte Il Fiorino, Firenze 1972.
M. Newman, *Conceptual Art from the 1960s to the 1990s: An Unfinished Project*, in "Kunst & Museum Journal", vol. 7, nn. 1-3, 1996, pp. 95-104.

Poesia visiva
V. Accame, *Il segno poetico. Materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Edizioni d'arte Zarathustra, Milano 1981[2].
V. Accame, *Quale segno. Arte scrittura comunicazione*, ANS, Milano, 1993.
L. Ballerini, *La piramide capovolta. Scritture visuali e d'avanguardia*, Marsilio, Padova 1975.
M.T. Balboni, *La pratica visuale del linguaggio: dalla poesia concreta alla nuova scrittura*, La Nuova Foglio, Macerata 1977.
R. Barilli, *Parlare e scrivere*, Altro - La Nuova Foglio, Macerata 1977.
R. Barilli, *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Feltrinelli, Milano 1981.
B. Blistène (a cura di), *Poesure et peintrie*, catalogo della mostra, Réunion des Musées Nationaux - Musées de Marseille, Parigi-Marsiglia 1993.
F. Caroli e L. Caramel (a cura di), *Testuale. Le parole e le immagini*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1979.
V. Dehò, *Poesia visuale e sonora*, in *Sentieri interrotti. Crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti dagli anni Cinquanta alla fine del secolo*, catalogo della mostra, Charta, Milano 2000.
Text-image, catalogo della mostra, Archivio di Nuova Scrittura, Milano 1999.
Verbovisuali. Ricerche di confine fra linguaggio verbale e arte visiva (Quaderni MART), Skira, Milano 2003.

Dal corpo chiuso al corpo diffuso
AA.VV., *Out of Actions: between performances and the object, 1949-1979*, catalogo della mostra, Thames & Hudson, London 1998.
M. Abramović, *Artist Body*, Charta, Milano 1998.
J. Avigkos, *This is My Body: Felix Gonzalez-Torres*, in "Artforum", febbraio 1991.
G. Bataille, *L'art primitif* (1929), Documents, Jean Michel Place, Paris 1991, pp. 389-397.
J.M. Bradburne (a cura di), *Blood - Art, Power, Politics and Pathology*, Prestel, München - London - New York 2001.
E. De Cecco e G. Romano, *Contemporanee*, Postmediabooks, Milano 2002.
G. Celant, *Dirty Acconcy*, in "Artforum", novembre 1980.
G. Celant, *Marina Abramović - Public Body*, Charta, Milano 2000.
M. Cossu, A. Monferini, S. Osaki, *Giappone all'avanguardia. Il gruppo Gutai negli anni cinquanta*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Electa 1990.
M. Foucault, *Sorvegliare e punire, nascita della prigione*, trad. it. Einaudi, Torino 1976.
R.L. Goldberg, *Performance: Live Art, 1909 to the Present*, Harry N. Abrams, New York 1979.
R.L. Goldberg e L. Andersen, *Performance: Live Art Since 1960* (1998, London), Harry N. Abrams, New York 1998.
R.L. Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present (World of Art)*, Thames & Hudson, London 2001 (edizione riveduta).
J. Grotowskij, *Per un teatro povero*, Bulzoni, 1967.
C. Guids (a cura di), *A Forest of Signs*, catalogo della mostra, The MIT Press, Cambridge (Mass.) - London 1989.
A. Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, in "ARTnews", 57, 6 (1958), ora in A. Kaprow, *The Blurring of Art and Life*, a cura di Jeff Kelley, University of California Press, Berkeley-London 1993, pp. 26-47.
Y. Klein, *Le vrai devient Réalité* (1960), in "Zero", n 3, luglio 1961, ora in Y. Klein, *1928-1962: a Retrospective*, catalogo della mostra, Institute of Arts - Rice University, Houston, The Art Publishers, New York 1982, pp. 229-232.
D. Kuspit e J. Beuys, *The Body of the Artist*, in "Artforum", estate 1991.
H. Rosenberg, *The American Action Painters*, in "ARTnews", dicembre 1952, ora in *New York Painting and Sculpture 1940-1970*, catalogo della mostra, Metropolitan Museum, New York, Pall Mall Press, London 1994, pp. 342-349.
M. Roth, *Toward a History of California Performance*, in "Arts Magazine", febbraio (part One) 1978 e giugno 1978 (part Two).
C. Schneemann, *Eye Body* (1963), *More than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*, a cura di Bruce Mc Pherson, Documenttext, New Paltz, New York 1979.
S. Sontag, *Happenings: an Art of Radical Juxtaposition*, The Second Coming (1962), ora in *Against Interpretation*, Oktagon Books, New York 1982, pp. 263-274.
H. Yoshihara, *Manifesto Gutaj* (1956).
T. Warr e A. Jones, *The Artist's Body*, Phaidon, London 2000.

Pittura e scultura degli anni '80
M. Archer, *Art since 1960*, Thames & Hudson - SARL, London-Paris 1997.
A. Bonito Oliva, *Transavantgarde International*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1982.
A. Bonito Oliva, *L'arte oltre il Duemila*, Sansoni, Milano 2002 (nuova edizione).
D. Eccher, *Anselm Kiefer: un'anima oscura*, in *Anselm Kiefer. Stelle cadenti*, catalogo della mostra, a cura di D. Eccher, Galleria d'Arte Moderna, Bologna (27 marzo - 29 agosto 1999), Umberto Allemandi & C., Torino-Londra 1999.
A. Franzke e E. Quinn, *Georg Baselitz*, Prestel, München 1988.
J. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Surkamp, Frankfurt-am-Main 1981.
D. Hopkins, *After Modern Art, 1945-2000*, Oxford University Press, Oxford 2000.
D.B. Kuspit, *Flak from the "Radicals": The American Case against Current German Painting*, in *Expressions. New Art from Germany*, catalogo della mostra, The Saint Louis Art Museum, Prestel-Verlag, München.
L.-V. Masini, *Arte contemporanea. La linea dell'unicità*, voll. I-II, Giunti, Firenze 1989.
R. Rosenblum, *Notes on David Salle* (1984), in *David Salle*, catalogo della mostra, The Fruitmarket Gallery, Edinburgh 1987.

M. Rosenthal, *A Formal Breakthrough*, in *Anselm Kiefer*, catalogo della mostra, The Art Institute of Chicago e Philadelphia Museum of Art, Prestel-Verlag, München 1987.
M. Rosenthal, *Mimmo e la memoria*, in *Paladino*, catalogo della mostra, Monterrey, Messico (gennaio-maggio 1954), Charta, Milano 1994.

Video Art

AA.VV., *Vidéo Topiques. Tours et retours de l'art vidéo*, Les Musées de Strasbourg, Strasbourg 2002.
A. Amaducci, *Segnali Video*, GS Editrice/InVideo, Milano 2000.
G. Battcock (a cura di), *New Artists Video: A Critical Anthology*, E.P. Dutton, New York 1978.
R. Bellour, *L'entre-images. Photo, cinéma, vidéo*, Ed. La Différence, Paris 1990.
R. Bellour (a cura di), *Passage de l'image*, Centre Georges Pompidou, Paris 1990.
D. Bloch (a cura di), *L'Art et la Vidéo: 1960-1980/'82*, Edizioni Flaviani, Locarno 1982.
J. Boomgard e B. Rutten, *The Magnetic Era. Video Art in the Netherlands*, Nai Publishers, Rotterdam 2003.
G. Celant, *Offmedia: nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo, Bari 1977.
A. Cestelli Guidi, *La "Documenta" di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*, Costa&Nolan, Milano 1997.
P. d'Agostino (a cura di), *Transmission: Theory and Practice for a New Television Aesthetics*, Tanam Press, New York 1985.
P. d'Agostino e A. Muntadas (a cura di), *The UnNecessary Image*, M.I.T./Tanam Press, New York 1982.
D. Davis, *Art and the Future. A History-Profecy of the Collaboration Between Science, Technology and Art*, Praeger, New York 1973.
D. Davis e A. Simmons (a cura di), *The New Television: A Public/Private Art*, MIT Press, Cambridge 1977.
R. Debray, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Paris 1992 (trad. it. Editrice Il Castoro, Milano 1999).
S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione*, Costa&Nolan, Genova 1999.
V. Fagone (a cura di), *L'art vidéo 1980-1999, vingt ans du VideoArt Festival, Locarno: Recherches, théories, perspectives*, Mazzotta, Milano 1999.
J.-P. Fargier, *Ou va la Vidéo?* (Cahiers du Cinéma n. 14 hors serie), Paris 1986.
H. Foster (a cura di), *Vision and Visuality*, Bay View Press, Seattle 1988.
P. Gale (a cura di), *Video by Artists*, Art Metropole, Toronto 1976.
F. Gillette, *Between Paradigms: The Mood and its Purpose*, Gordon & Breach, An Interface Book, New York 1973.
D. Hall e S.J. Fifer (a cura di), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, Aperture-BAVC, New York 1991.
J.G. Hanhardt (a cura di), *Video Culture: A Critical Investigation*, Rochester, New York, Visual Studies Workshop Press, & Peregrine Smith Books, Layton, Utah, 1986.
W. Herzogenrath (a cura di), *Videokunst in Deutschland 1963-1982*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1982.
S. Lischi, *Ondavideo. La televisione e le nuove tecnologie elettroniche*, Comune di Pisa, 1985.
S. Lischi, *Ondavideo. Il colore elettronico*, Comune di Pisa, 1987.
J.-F. Lyotard (a cura di), *Les Immatériaux*, Centre de création industrielle, Centre Pompidou, Paris 1985.
N. Magnan (a cura di), *La vidéo, entre art et création*, ENSBA - Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris 1997.
L. Movin, T. Christensen, *Art & Video in Europe*, Electronic Undercurrents, Statens Museum for Kunst, Statens 1996.
J. Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audiovisuel*, Flammarion, Paris 1981.
P. Podesta (a cura di), *Resolution: A Critique of Videoart*, Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), Los Angeles 1986.
J. Price, *Video Visions: A Medium Discovers Itself*, New American Library, New York 1977.
A.L. Rees, *A History of Experimental Film and Video*, British Film Institute, London 1999.
D. Ross, *Artist's Video*, New York 1975.
D. Ross (a cura di), *Southland Video Anthology 1976-1977*, Long Beach Museum of Art, Long Beach 1977.
P. Ryan, *Birth And Death And Cybernation: Cybernetics of the Sacred*, Gordon & Breach, An Interface Book, New York 1973.
P. Schimmel (a cura di), *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, Thames & Hudson, New York 1998.
I. Schneider, B. Korot (a cura di), *Video Art: An Anthology*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1976.
M. Shamberg, Raindance Foundation, *Guerrilla Television*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1971.
V. Valentini (a cura di), *Intervalli fra film, video, televisione*, Sellerio, Palermo 1989.
V. Valentini (a cura di), *Dialoghi fra film, video, televisione*, Sellerio, Palermo 1990.
V. Valentini (a cura di), *Vedute fra film, video, televisione*, Sellerio, Palermo 1992.
V. Valentini (a cura di), *Video d'autore 1 e Prospetti, Video d'autore 1986-1995*, Gangemi, Roma 1994 e 1995.
B. Wallis (a cura di), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York 1984.
G. Youngblood, *Expanded Cinema*, E.P. Dutton & Co., New York 1970.

Pubblicazioni periodiche

AA.VV., *Radical Software*, collezione completa degli undici numeri pubblicati (annate 1970-1974) disponibili on-line presso l'indirizzo URL: www.radicalsoftware.org (realizzazione effettuata grazie a un contributo della Daniel Langlois Foundation di Montreal e curata da Davidson Gigliotti e Ira Schneider).

Pubblicazioni recenti sui Media digitali

D. De Kerckhove, *La civilisation vidéo-chrétienne*, Ed. Retz/Alpha Blue, Paris 1990 (trad. it. *La civilizzazione video cristiana*, Milano, Feltrinelli, 1995).
T. Druckrey (a cura di), *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*, Aperture, New York 1996.
T. Druckrey (a cura di), *Ars Electronica. Facing the Future, A Survey of Two Decades*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1999.
P. Lunenfeld, *Snap to Grid: A User's Guide to Digital Arts, Media and Culture*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2000.
P. Lunenfeld (a cura di), *The Digital Dialectic: New Essays on New Media*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2000.
C. Paul, *Digital Art*, Thames & Hudson, New York 2003.
M. Rieser, A. Zapp (a cura di), *New Screen Media. Cinema/Art/Narrative*, BFI, London e ZKM, Karlsruhe 2003.
M. Rush, *New Media in Late 20th Century-Art*, Thames & Hudson, New York 1999.

Fotografia come arte

F. Alinovi e C. Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna 1981.
R. Barthes, *La camera chiara* (1980), trad. it. Einaudi, Torino 1980.
L. Carluccio e D. Palazzoli, *Combattimento per un'immagine*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1973.
P. Dubois, *L'atto fotografico* (1983), trad. it. Quattroventi, Urbino 1996.
A. Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, Bruno Mondadori, Milano 2002.
E. Grazioli, *Corpo e figura umana in fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1998.
R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia* (1990), trad. it. Bruno Mondadori, Milano 1996.
J.C. Lemagny e A. Rouillé, *Storia della fotografia* (1986), trad. it. Sansoni, Firenze 1988.
C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1999.
C. Marra, *Le idee della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2001.
C. Marra, *Forse in una fotografia*, Clueb, Bologna 2002.
U. Mulas, *La fotografia*, Einaudi, Torino 1973.
F. Muzzarelli, *Formato tessera*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
A. Pieroni, *Fototensioni*, Castelvecchi, Roma 1999.
R. Signorini, *L'arte del fotografico*, Editrice C.R.T., Pistoia 2001.
S. Sontag, *Sulla fotografia* (1973), trad. it. Einaudi, Torino 1978.
F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Punto e virgola, Modena 1979.

Pratiche artistiche in rete

AA.VV., *Tecnofilosofia, per una nuova antropologia filosofica*, Millepiani Mimesis Eterotopia, Milano 2000.
J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Politi, Milano 1988.
W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1991.
W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962-1995.
A. Caillé, *Critica della ragione utilitaria*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
F. Carlini, *Lo stile del web. Parole e immagini della comunicazione in rete*, Einaudi, Torino 1999.
F. Carlini, *Divergenze digitali. Conflitti, soggetti e tecnologie della terza Internet*, Manifestolibri, Roma 2002.
M. Castells, *Galassia Internet*, Feltrinelli, Milano 2002.
G. Deleuze, *Divenire molteplice. Saggi su Nietzsche e Foucault*, Ombre corte, Verona 1996.
G. Deleuze, *Félix Guattari, Rizoma*, Castelvecchi, Roma 1997.
D. De Kerckhove, *Intelligenza connettiva*, Baskerville, Bologna 1999.
D.A. Downing, *Michael A. Covington, Melody Mauldin Covington, Dizionario di Internet e computer*, in "Il Sole 24 ore", Milano 2001.
C. Formenti, *Incantati dalla rete*, Raffaello Cortina, Milano 2000.
W. Gibson, *Neuromante*, Editrice Nord, Milano 1986.
B. Hakim, *T.A.Z.*, ShaKe Edizioni, Milano 1998.
B. Hakim, *Millennium*, ShaKe Edizioni, Milano 2000.
K.N. Hayles, *How we became posthuman, virtual bodies in cybernetics*, Literature and Informatics Paperbacks, 1999
N. Heinich, *Le triple Jeu de l'art contemporain*, Les éditions du Minuit, Paris 1998.
V. Hèlena, *Dal cybersex al transgender*, Castelvecchi, Roma 1995.
P. Landow Gorge, *L'ipertesto, tecnologie digitali e critica letteraria*, Bruno Mondadori, Milano 1998.
P. Lévy, *Il virtuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997
P. Lévy, *L'intelligenza collettiva*, Feltrinelli, Milano 1996.
M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino.
G. Resigno, A. Manzi, *Arte nel sociale*, Editori Riuniti, Roma 1992.
L. Taiuti, Corpi sognanti, Feltrinelli, Milano 2001.
S. Turkle, *La vita sullo schermo. Nuove identità e relazioni sociali nell'epoca di Internet*, Apogeo, Milano 1997.
R. Valvola Scelsi, *No copyright, nuovi diritti nel 2000*, ShaKe Edizioni, Milano 1994.
P. Virilio, *La bomba informatica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000.

Biografie degli autori

Francesco Bernardelli (Torino, 1968), dopo gli studi universitari di Storia dell'arte e analisi filmica, scrive e si occupa di arte contemporanea, curando rassegne video-cinematografiche incentrate sui rapporti tra arti visive e immagini in movimento.
Dal 1999 ha presentato rassegne per il Castello di Rivoli, il Museo Nazionale del Cinema, e curato mostre per il Progetto Giovani della Città di Torino e per la Regione Piemonte. Negli anni più recenti ha organizzato progetti speciali, mostre e rassegne di eventi dal vivo, privilegiando gli scenari in trasformazione delle performing art e delle nuove ricerche sonore elettroniche.

Giorgina Bertolino (Torino, 1965) è storica e critica d'arte contemporanea. Fa parte del gruppo di ricerca a.titolo, promotore di studi e progetti d'arte nello spazio pubblico.
È autrice, con Francesco Poli, del *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati. I dipinti (1904-1963)* (Allemandi, Torino 1995) e curatrice di numerose antologiche dedicate all'artista (Torino, Palazzo Bricherasio, 1996; Iseo, Centro L'Arsenale, 1997; Catania, Galleria d'Arte Moderna "Le Ciminiere", 2002; Aosta, Centro Saint Bénin, 2003).
È co-autrice del *Catalogo generale delle opere di Pinot Gallizio (1953-54/1964)*, a cura di M.T. Roberto con F. Comisso (Mazzotta, Milano 2001). Dal 1997 è direttrice artistica della Galleria Luigi Franco di Torino.

Gianni Contessi (Trieste, 1945) è professore straordinario di Istituzioni di Storia dell'arte all'Università di Torino. I suoi interessi sono prevalentemente rivolti alla cultura architettonica degli ultimi due secoli e, in particolare, ai rapporti che intercorrono fra essa e le altre discipline del sistema umanistico. Di interessi del genere sono testimonianza i libri: *Scritture disegnate. Arte, architettura e didattica da Piranesi a Ruskin* (2000; ed. francese *Ecritures dessinées. Art et architecture de Piranèse à Ruskin*, 2002); *Il saggio, l'architettura e le arti* (1997); *Il luogo dell'immagine. Scrittori, architetture, città, paesaggi* (1989); *Architetti-pittori e pittori-architetti, da Giotto all'età contemporanea* (1985). Nell'ambito del primo e del secondo Novecento, pubblicando libri, cataloghi monografici, saggi e articoli, si è occupato di Luciano Baldessari, Giovanni Muzio, Umberto Nordio, Enrico Nordio, Pino Pizzigoni, Enrico Lingeri, Carlo Mollino, Ernesto Nathan Rogers, Max Bill, Aldo Rossi, Arduino Cantafora, Franco Purini, Costantino Dardi, Celli e Tognon. Negli anni settanta è stato fra quanti in Italia hanno contribuito alla definizione dei fenomeni noti come Nuova pittura e Nuova astrazione, mentre in seguito è stato fra i commentatori più assidui della pittura di architettura.

Maddalena Disch (1965) è storica dell'arte, laureata in storia dell'arte all'Università di Zurigo con una tesi su Daniel Buren. Vive tra Novaggio (Svizzera) e Parigi. Attualmente cura l'Archivio Giulio Paolini per il Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino. Tra le sue pubblicazioni recenti ricordiamo: *Giulio Paolini. La voce del pittore - Scritti e interviste 1965-1995*, ADV Publishing House, Lugano 1995; *Giovanni Anselmo*, ADV Publishing House, Lugano 1998.

Catherine Grenier (1960) è Chief Curator delle collezioni d'arte contemporanea del Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, di Parigi dal 1999. Ha curato numerose mostre e i relativi cataloghi, fra cui: "Pierre Klossowski" (retrospettiva, 1991); "Fischli and Weiss" (1992); "Malcolm Morley" (retrospettiva, 1992); "Günter Brus" (retrospettiva, 1992); "Jörg Immendorff" (1993); "L'envers des choses" (Messager, Sherman, Kuchar, 1993); "Alain Jacquet" (1993); "Marisa Merz" (retrospettiva, 1994); "Corillon, Kerbrat, Craig-Martin" (progetti, 1994); "Erik Dietman" (retrospettiva, 1994); "Robert Morris" (retrospettiva, 1995); "Françoise Vergier" (retrospettiva, 1995); "Tony Cragg" (retrospettiva, 1996); "Luciano Fabro" (retrospettiva, 1996); "LeConsortium.com" (1997); "ABRACADABRA" (Tate Gallery, Londra, 1999); "Jour de fête" (Artisti francesi contemporanei, 2000); "Les Années Pop" (2001).
Fra le sue pubblicazioni ricordiamo: *Georges Seurat*, Bordas, Paris 1991; *Pierre Klossowski*, La Différence, Paris 1992; *Annette Messager*, Flammarion, Paris 2000 (trad. inglese, Flammarion inc., 2001); *L'art contemporain est-il chrétien?*, Ed. Jacqueline Chambon, Paris 2003.

Gianfranco Maraniello (1971), critico d'arte e curatore, è docente di Estetica dei Nuovi Media presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano e Independent Curator del MACRO, Museo d'Arte Contemporanea di Roma.
Ha scritto numerosi testi per libri e cataloghi. È tra gli autori di *Espresso. Arte oggi in Italia* (Electa, Milano 2000).
Recentemente ha curato il volume *Arte in Europa 1990-2000* (Skira, Milano 2003).

Claudio Marra insegna Storia della Fotografia nel corso di Laurea DAMS della Facoltà di Lettere e Filosofia all'Università di Bologna. Tra le sue pubblicazioni più recenti ricordiamo: *Fotografia e Pittura nel Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 1999; *Il battito della fotografia*, Clueb, Bologna 2000; *Le idee della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2001; *Forse in una fotografia*, Clueb, Bologna 2002.

Diego Mometti (Pinerolo, 1977) è un ricercatore indipendente che si è occupato sin dai primi anni di università di sistemi alternativi di produzione e distribuzione di arte. Dopo essersi iscritto alla facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Torino, appassionato di teatro sperimentale e performance, svolge a Barcellona una ricerca sulla Fura dels Baus e successivamente partecipa in qualità di relatore al dottorato di arte contemporanea dell'Università autonoma di Barcellona approfondendo i legami tra arte, socialità e ritualità contemporanee. Durante la tesi (1999-2001) sui legami tra le seconde avanguardie e fenomeni contemporanei di costruzione socializzata e relazionale di arte (gruppo Oreste), approfondisce parallelamente il crescente interesse per le pratiche artistiche in rete. Nel 2001-2002 tiene un seminario sulla net.art e sull'estetica del cyberspazio presso l'Università di Torino in collaborazione con il corso di Arte contemporanea tenuto dal professor Francesco Poli. Fonda un gruppo di arte (Belgradostraat) che spazia dalla critica al teatro, alla performance, alla video-arte per giungere alla progettazione di opere di net.art, sempre sperimentando forme di diffusione culturale diverse dai canali istituzionali. Attualmente, dopo varie esperienze professionali nei più disparati campi, insegna lingua italiana presso un liceo transalpino.

Francesco Poli (Torino, 1949) insegna Storia dell'arte contemporanea all'Accademia di Brera a Milano e a contratto a Scienze della Comunicazione a Torino e all'Université Paris VIII. Tra gli ultimi volumi pubblicati: *La Metafisica*, Laterza, Roma 1989; *Giulio Paolini*, Lindau, Torino 1990; *Dizionario dell'arte del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2001; *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Roma 2002[5]; *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma 2002[3]. Ha curato numerose mostre in spazi pubblici e privati. Collabora a giornali e riviste specializzate, tra cui "Il Manifesto", "La Stampa", "Tema Celeste".

Maria Teresa Roberto insegna Storia dell'arte all'Accademia Albertina di Torino. Ha curato con Jean-Christophe Ammann e Anne-Marie Sauzeau la mostra retrospettiva di Alighiero Boetti ospitata tra il 1996 e il 1997 dalla Galleria d'Arte Moderna di Torino, dal Musée d'Art Moderne di Villeneuve-d'Ascq e dal Museum Moderner Kunst di Vienna.
È autrice, con Anna Minola, Maria Cristina Mundici, Francesco Poli, del volume *La Galleria Sperone. Torino - Roma - New York. 35 anni di mostre fra Europa e America* (Hopefulmonster, Torino 2000). Ha curato il volume *Pinot Gallizio. Catalogo generale delle opere 1953-1964*, realizzato in collaborazione con Giorgina Bertolino e Francesca Comisso (Mazzotta, Milano 2001). È autrice con Maria Cristina Mundici del volume *Michelangelo Pistoletto: azioni e collaborazioni*, in corso di stampa per le edizioni della Galleria d'Arte Moderna di Torino.

Angela Vettese è critico del "Sole 24 Ore Domenica" dal 1986; dirige il corso di Laurea Specialistica in Arti Visive presso lo IUAV/Facoltà di Design e Arti a Venezia; insegna storia dell'arte presso il Cleacc dell'Università Bocconi a Milano. Ha curato mostre, pubblicato saggi e redatto numerosi volumi, tra cui *Capire l'arte contemporanea*, Allemandi, Torino 1996; *Artisti si diventa*, Carocci, Roma 1998; *Arti Visive: il Novecento* (con Gillo Dorfles), Atlas, Bergamo 2000; *A cosa serve l'arte contemporanea*, Allemandi, Torino 2001.

Giorgio Verzotti (Boca, Novara, 1953) è responsabile delle mostre temporanee al MART - Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto ed è stato Curatore capo al Castello di Rivoli - Museo d'arte contemporanea. Collabora inoltre a riviste d'arte quali "Artforum", New York.

Giorgio Zanchetti (Siena, 1966), storico dell'arte, ha insegnato all'Università Cattolica di Milano e di Brescia e attualmente è docente di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università degli Studi di Milano. Negli anni novanta è stato conservatore dell'Archivio di Nuova Scrittura di Milano, centro culturale, biblioteca, archivio e spazio espositivo dedicato alle ricerche su parola e immagine nelle arti del XX secolo, le cui collezioni sono attualmente in deposito presso il MART di Trento e Rovereto e presso il Museo Provinciale d'Arte Contemporanea - Museion di Bolzano. La sua ricerca si è rivolta soprattutto alla scultura italiana tra neoclassicismo, purismo e realismo, all'estetica delle seconde avanguardie del Novecento, alle esperienze di contaminazione tra i vari linguaggi artistici, alla performance e alla videoarte. Ha curato alcune mostre ed è autore di varie pubblicazioni: *OMNIA. Martino Oberto* (Milano 1992); *John Cage. Alle radici della seconda avanguardia* (1994); *Terry Atkinson. In leaving Art and Language* (1995); *Ugo Carrega. Emorragia dell'io* (1995); *Dick Higgins* (1995); *Fontana e la luce*, in *Centenario di Lucio Fontana* (1999); *Gli oggetti spiazzati di Guglielmo Achille Cavellini* (Brescia, 1999); *Text-image* (La Chaux-de-Fonds, Rovereto, Bolzano, 1999-2000); *Lucio Fontana, Concetto spaziale, 1957* (2000); *Piero Manzoni. Consumazione dell'arte* (2000); *Progetto Casino. Immaginate* (2000); *Frammenti* (2001); *Verbovisuali. Ricerche di confine fra linguaggio verbale e arte visiva* (2003); *"Un futuro c'è stato..." Intorno a Fontana*, "L'uomo nero" (2003).

Indice dei nomi

I numeri in corsivo rimandano alle pagine dove la citazione del nome avviene in nota

Referenze fotografiche

Sergio Buono/Archivio Galleria d'Arte Moderna, Bologna
John Cliett
Giorgio Colombo, Milano
Foto Art Centrum
© Barbara Gladstone/Archivio Museo d'Arte Contemporanea, Castello di Rivoli, Torino
Gianfranco Gorgoni
Ludwig Hoffenreich, Vienna
Hubert Josse
Robert E. Mates Studio/Whitney Museum of American Art, New York
Robert R. McElroy
André Morain, Parigi
Paolo Pellion/Archivio Museo d'Arte Contemporanea, Castello di Rivoli, Torino
Reunion des musées nationaux, Parigi/Béatrice Hatala, Philippe Migeat
Harry Shunk
Tom Vinetz

L'editore ringrazia per i preziosi suggerimenti e la collaborazione Getulio Alviani, Elena Volpato e Liliana Martano, nonché tutti gli archivi dei musei, delle istituzioni pubbliche e private, delle gallerie e dei collezionisti che hanno fornito i materiali fotografici e in particolar modo:
Andrea Rosen Gallery, New York
Archivio Franco Vaccari
Archivio Galleria d'Arte Moderna, Torino
Archivio Ghirri, Parma
Archivio Gian Enzo Sperone, Roma
Archivio Merz, Torino
Archivio Mulas/Fondazione Fontana, Milano
Collection Kröller-Müller Museum, Otterlo, The Netherlands
Documenta Archiv, Kassel
Electronic Arts Intermix (E.A.I.), New York
Fondazione Prada/Attilio Maranzano e Jay Joplin, Milano
Fondazione Sandretto Rebaudengo, Torino
Fondazione Vanessa Beecroft/foto Dusan Reljin
Frac, Langue d'Oc, Roussillon, Montpellier/Galleria Giò Marconi, Milano
Gagosian Gallery, New York
Galerie Daniel Templon, Parigi
Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber, Zurigo
Galerie Vostell, Berlino/Madrid
Galleria Bruno Bishofberger, Zurigo
Galleria Laura Pecci, Milano
Galleria Minnini, Brescia
Lia Rumma, Napoli/Milano
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam
Paolo Curti/Annamaria Gambuzzi Gallery/André Morain, Parigi
Paula Cooper Gallery, New York
Sperone Westwater Gallery, New York
© The Museum of Modern Art/Scala